نقاد الأدب ٩

زكى نجيب محمود

د. مصطفى عبد الغنى





نقاد الأدب

رئيس مجلس الإدارة

د. سمير سرحان

إشراف

د. على شلش

تنفيذ

محمود العزب

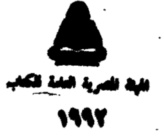
الإخراج الفنى

رفيق يونس

نقـــاد الأدب | ٩

زكى نجيب محمود

د. مصطفى عبد الغنى



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٩٢

الاخراج الفنى :

رفيق يوسف بكر

مقدمــــة

« .. موقفى من نقد الأدب والفن ، احدى النتائج التى ترتبت على عقلانية مذهبى فى الفلسفة » .

ومع ذلك ، فقد دهشـــنا لتخصيص دراسات كثيرة عن (ناقد الفكر) دون أن تخصص دراســة واحدة عن (ناقــد الأدب) .

ويزيد من هــذه الدهشة أن زكى نجيب محمود مارس النقد الأدبى لسنوات ، وكان له ــ كما يقول ــ موقف واضح مؤسس على مبادىء نظرية .

والواقع أنه بعد الممارسة النقدية التى لم ينتبه اليها أحد بالدرس أو بالفهم خلف وراءه قضايا اشكالية كثيرة ، وعلى سبيل المثال : انقطاعات معرفية على المدى البعيد تمثلت فى أنه حين كان يعيب علينا أن تكون الأولوية فى حياتنا الثقافية لسلامة الشكل « لا لحرية المضمون » ــ كما يذهب فى كتابه (تجديد

الفكر العربى) ــ نجده يدافع دفاعا مجيدا عن الشــكل فى تحليل النص ، رافضا مبدأ المحاكاة بأية صورة .

وهذا الانقطاع المعرفى نجده فى كتاب واحد .

وهو ما يرتبط كذلك بأمر آخر ، هو شــغفه الشــديد بالعقل الى درجة الغلو الحــاد ، فيسقط فى محظور أن يتحول العقل من أداة تقدمية الى أداة محايدة ، فاذا به يحارب العقل باسم العقل .

الى غير ذلك من التساؤلات التى لا تحتــاج منا رأيــا فاصلا ، بقدر ما تحتاج الى وقفات فاحصــة ، دالة ، لا تنال من بنية الناقد بقدر ما تسعى الى الرصــد والفهم والتأمل ، لا سيما أن حياتنا لا تحتاج الآن لاصــلاح أداة الفكر فقط وانما ، أيضا لاصلاح المجتمع وتداعياته فى اطار من التغيير الحاد الذى يمس كل شىء .

وهذا الوعى بتطور الفكر النقدى ، لدينا ، يغدو ، من أكثر الأمور نقصا فى هــذا العصر الذى نعيش فيه ، والذى يمكن أن نقول معه ، رغم مضى قرابة قرنين من الزمــان منذ دخولنا العصر الحديث ، أننا ما زلنا نعيش عصر التنوير .

التنوير العربى بالطبع .

ولأنه كان من الصعب التعامل مع ناقد الأدب دون التعرف

على ناقد الفكر ــ لدى زكى نجيب محمود صاحب « الوضعية المنطقية » ــ ، كان لابد أن نخصص فصلا كاملا حول (ناقد الفكر) بعد التعرف على المؤثرات الأولى ــ لنصل بعد ذلك الى موقف (ناقد الأدب) سـواء على المستويات الخاصـة أو العامة ، وفى نقد الشعر بوجه أعم ، خاصـة أنه آثر هـذا الجنس الأدبى ولم يجاوزه فى كثير .

وقد أسلمنا هذا الموقف الى أهم البواعث وراء (المعارك الأدبية) لديه ، وهو ما خصصنا فصلا كاملا له .

وهو ما دفعنا لكى نلحق ، فى نهاية الدراسـة ملحقين ، أحدهما ، (الفلسفة والنقد الأدبى) نشر بمجلة « الفصـول » عدد ديسمبر ١٩٨٣ ، والآخر (شيوخ الأدب وشبابه) نشر بكتابه (قشور ولباب) من الطبعة الأولى .

ولم يخل التعامل مع (ناقد الأدب) من منهج بسيط ، استوحيناه من منهجية زكى نجيب نفسه فى نشر كتاباته ، فمن المعروف أنه كان ينشر مقالات متفرقة ولا يلبث أن يعيد تصنيفها فى كتب بعد ذلك ، بعضها يكون قد نشر لأول مرة ، والآخر لم يكن قد نشر بعد ، فضـلا عن كتاباته التى نشرت ككتاب مستقل بذاته ، وهـذا قليل جدا بالنسبة اليه .

وبدلا من تتابع التوالى الايقـاعى الذى يرتبط بالنشر

(أو حتى بتاريخ الكتابة) ، فقد استخدمنا فى المنهج طريقة أشبه (بكونشرتو) اللحن الموسيقى .. وفيه تتوالى أكثر من نغمة ، لكل واحدة منها آلة بعينها ، ومن المعروف أنه فى هذا الشكل الفنى هناك دائما نغمة رئيسية تتوالى مع كل النغمات الأخرى وتتهادى هنا وهناك ، وحاولنا فى ذلك أن نلاحظ أن هذه النغمة الرئيسية التى تلون بقية النغمات الفرعية والمتوالية تظل نغمة العلم سواء فى الركون الى النظر أو فى موضوعية التحليل .

ورغم أن زكى نجيب يزعم أحيانا أن للأدب والفن معيارا مخالفا ، فان الحقيقة تؤكد ، أن موقف (ناقد الأدب أو الفن) لم يجاوز فى كثير اطار (العقل) الذى اختاره وسعى للاعلاء من شأنه طيلة حياته ، هو ما يحمل شبهة تتناقض بين العقل والنتاج الشعورى الخالص فرغنا اليه فى حينه .

وهنا نشير الى أهم مصادر ومراجع هذه الدراسة .

كانت أهم المصادر التى اعتمدت عليها نصوص زكى نجيب محمود ، ومن أهمها : المنطق الوضعى ، مكتبة الأنجلو ١٩٥١ ، شروق من الغرب ، الأنجلو ١٩٥٢ ، فلسفة وفن ، الأنجلو ١٩٦٣ ، أيام فى أميركا ، الأنجلو ١٩٥٥ ، تجديد الفكر العربى ، دار الشروق ، ١٩٧٨ ، الجبر الذاتى ، هيئة الكتاب ١٩٨٣ ، حياة الفكر فى العالم الجديد ، الأنجلو ،

بدون ، خرافة الميتافيزيقا ، الأنجلو ١٩٥١ ، موقف من الميتافيزيقا ، الشروق ١٩٨٣ ، فلسفة النقد ، دار الشروق ١٩٨٣، مجتمع جديد أو الكارثة ، الشروق ١٩٧٨ ، مع الشعراء ، الشروق ١٩٨٨! ، قشور ولباب ، لجنة التأليف للترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٥٧ ، قصة عقل ، الشروق ١٩٨٨ ، قصة نفس ١٩٨٣ ، فى تحديث الثقافة العربية ، الشروق ١٩٨٧ ، عربى بين ثقافتين ، الشروق ١٩٩٠ .

ولقد أفدت من أهم المصادر الحية قاطبة ، ونقصد به د. زكى نجيب محمود ، فقد التقيت به فى منزله فى ٢٨ ديسمبر عام ١٩٩٠ ، وأفدت كثيرا من علمه وسعة صدره بما لا يمكن انكاره .

أما أهم المراجع التى استفدت بها ، فقد كان فى مقدمتها كتب محمود أمين العالم : معارك فكرية ، دار الهلال ، الطبعة الثانية ، ومفاهيم وقضايا اشكالية ، دار الثقافة الجديدة بالقاهرة ١٩٨٩ ، الوعى والوعى الزائف فى الفكر العربى المعاصر ، الثقافة ، بدون . وعبد الفتاح الديدى : ينابيع الفكر العربى ١٩٨٨ ، وكتابا محمد مندور : النقد المنهجى عند العرب ١٩٤٨ ، وترجمته لكتاب لانسون ــ مايه : النقد الأدبى ، ١٩٤٧ ، كذلك لا يمكن انكار اننى استفدت بدراسة نجوى حمادة التى قدمت الى جامعة باريس ١٩٩٠ وحصلت بها

على الدكتوراه ، وكذلك الكتاب الهام (أنور المعداوى للدكتور على شلش الذى صدر فى سلسلة (نقاد الأدب) عن هيئة الكتاب ١٩٩٠ وكتاب مهدى عامل : أزمة الحضارة العربية أم أزمة البرجوازيات العربية ، دار الفارابى ١٩٧٩ •

كذلك عدة معاجم منها : المعجم الفلسفى لجميل صليبا (ج ١) دار الكتاب اللبنانى ، بيروت ١٩٨٢ ، ومعجم فلسفة الأدب والفن لكمال عيد ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ١٩٧٩/٧٨ ، والمعجم الفرنسى :

Grand Larousse, Eincyclopédie, 1964

واستفدت فكريا من كتاب Niyazi Berkes,

Development of Seuclarism in Turkey, Montreal 1964.

وأيضا كتاب محمد جابر الأنصارى : تحولات الفكر والسياسة فى الشرق العربى ، عالم المعرفة (٣٥)/١٩٨٠ ، فضلا عن بعض أعمال للطيب تيزينى وشكر عياد ورايمون وليامز ورنيه ويليك •• وغيرهم •

ولا يجب اغفال أننى استفدت كثيرا بأبحاث مؤتمر كلية تربية دمياط ، جامعة المنصورة لتكريم د• زكى نجيب محمود والذى عقد بين ١/٤ ابريل ١٩٨٦ ، أيضا ، ببعض أبحاث المؤتمر الفلسفى العربى الثانى بعمان (الأردن) ١٣/١٥ ديسمبر ١٩٨٧ ، فضلا عن أعداد هائلة من المجلات والدوريات

أشرت الى تواريخهـا فى المتن وفى حالات الاستشهاد بوجـه خـاص •

فأرجو أن أكون قد قدمت ما يلقى الضـوء على موقف زكى نجيب محمود كناقد أدبى •

المـؤلف

الفصــل الأول :

المؤثــرات والتكوين

تعددت المؤثــرات الأولى فى تكوين زكى نجيب محمود ولكنها ، تحددت ، فى عدة عناصر •

ولأن هذه المؤثرات تداخلت فى نسيجه الفكرى ووعيــه الاجتماعى ، فسوف نحاول رصد أهمها ، لنرى الى أى مدى أسهمت سنوات التكوين فى تكوينه العام •

وعلى هذا النحو ، سوف نتعرض ــ أولا ــ الى الواقع الفــكرى الذى عاش فيه زكى نجيب محمود منذ نصف قرن أو بنيف ، قبل أن نصل ــ ثانيا ــ الى أهم هذه المؤثرات التى أسهمت فى تكوينه الفكرى بوجه هام ، وتكوينه النقدى بوجه خاص •

كان الواقع الفكرى فى مصر فى النصف الأول من هــذا القرن امتدادا لتغييرات القرن الســابق عليه ــ القرن التاســع

عشر ـ ، ومن هنا لا يكون من العسير علينا تلمس ثلاثة تيارات رئيسية فى هذا الواقع :

ـ التيار السلفى : والذى يسمى أحيانا بالمدرسة التبريرية التى حاولت أن ترى فى العقيدة « شيئا مقدسا دون أن تربط بينها وبين العصر » •

ـ التيار العصرى : الذى يسمى ، أحيانا ، بالمدرسة الغربية التى حاولت أن ترى أنه لن يتم تحديث مصر الا عن طريق اقتباس « الحضارة الغربية ، وان نقطة البدء فى هذه العملية ليست تجديد التقاليد ونهضتها وانما اقتباس حياة العالم الحديث » (على الدين هلال ، التجديد فى الفكر السياسى المصرى ، القاهرة ١٩٧٥) •

التيار الأول يضم ، ضمن من يضم ، عبد العزيز جاويش ومصطفى صادق الرافعى ، والتيار الآخر ، يضم ضمن من يضم : لطفى السيد ، وسلامة موسى •

على أنه بين هذين التيارين ـ السلفى والعصرى ـ ثمة تيار ثالث جمع أفراده فى فكرهم ، بين تقاليد الثقافة العربية والأفكار الحديثة ، وقد سمى هذا التيار ـ فى الغالب ـ بالتيار التوفيقى ، وأصحابه يعرفون ، بأن عالمهم يحتوى الاثنين :

العالم القديم والعالم الجديد ، التقليدية والمعاصرة ، ومن ممثلى هذا التيار الثالث : طه حسين ومحمد حسين هيكل وعباس العقاد وقاسم أمين وعبد القادر المازنى والجيل التالى لهذا التيار يضم محمد مندور وسيد قطب وغنيمى هلال وزكى نجيب محمود .

لقد مثل هذا التيار الأخير الجيل الذى حاول أن يستمع الى الغرب وفى الوقت نفسه لم يستطع أن يتجاهل ، فى أعماقه ، أصوات الماضى وان كان د. زكى أطل على الماضى فى وقت متأخر بالنسبة الى هذا التيار ، فجمع بين العالمين ، واضطلع بدوره التنويرى الكبير فى هذا القرن .

فى ظل هذا المناخ نستطيع التعرف على المؤثرات النقدية الأولى عند زكى نجيب محمود ، تحديدا فى عقد الثلاثينات ، الوقت الذى كان يدخل فيه مرحلة الشباب (من مواليد ١٩٠٥) ، ففى هذا العقد خاصة بدا التيار التوفيقى « الليبرالى » أكثر حرية من غيره ، وراح يستجمع زخمه وقوة دفعه ووصوله الى قمة نضجه الفكرى ، اذ كان من السهل فى هذا الوقت على مؤرخ الفكر أن يدرك أن المعركة بين القديم والجديد (الاسلام والحداثة أو السلفية والعلمانية) لابد وأن تصل الى ذروة صعودها بانتصار نقيض على آخر بصورة لا تحتمل عودة التوفيق بينهما ، وقد تأكد من تجمع العديد من

ظواهر التعبير الفكرى والتمرد على الجمود (لنذكر : أزمة فى « الشعر الجاهلى » لطه حسين ، « والاسلام وأصول الحكم » لعلى عبد الرازق) .. ان التيار الجديد ، التوفيقى ، هو المؤهل للحسم التاريخى والفكرى .

وعبورا فوق تطورات ومعارك فكرية ثرة فى هذا الوقت ، نستطيع أن نتمهل أكثر عند أهم المؤثرات التى دفعت بزكى نجيب الى التبلور والوعى الفكرى ، وقد تفرعت هذه المؤثرات الى خطوط عديدة ، نستطيع أن نحدد منها ثلاثة : الوعى بالتراث القديم ، والوعى بالتغييرات المعاصرة ، والتكوين الذاتى :

ولأن هذه المؤثرات تمثل خيوطا عديدة ، لا تلبث أن تتداخل وتتكثف فتتحول الى نسيج يصعب تحديد ألوانه وتكوينه الدقيق ، فسوف نحاول التوقف من آن لآخر عند بعض خيوطه ، ونحاول التمعن فيها قبل الانتقال منها الى غيرها ، لنرى ، أهم ما أثر فى التكوين النقدى عند زكى نجيب محمود .

(ا) الـرواد :

فى هذا المناخ تولد المؤثر الأول عند زكى نجيب محمود وتمثل فى التأثر الحاد بالرواد فى النصف الأول من هذا القرن .

ولم يأت هذا التأثر بالمحاكاة ، وانما برد الفعل •

ورد الفعل هنـا ــ المعجم الفلسـفى لجميـل صليبا ، بيروت ١٩٨٢ ــ يفضى الى « تبديل الفاعل نفسـه » ، وهو ما يعنى أن الفعل لا يأتى متوازنا للفعل الأول ، وانما نقيض له ، فاذا قلنا ان زكى نجيب محمود تأثر برد الفعل ، فهو تأثر أدى الى تغييره فى اتجاه معاكس للفعل السابق عليه ، ولا يعنى هذا أن يكون زكى نجيب ، فى اتجاهه أو فكره الأساسى مغايرا للمؤثر الأول ، وانما يكون لديه من النوازع الداخلية التى أسرعت به لتلقى رد الفعل باستجابة عاليـة دفعت به أكثر الى هذه الطريق ، وبشكل أسرع مما كان وأكثر وعيا وفعالية •

وبمعنى آخر ، فان تأثره تحدد بالفعل الايجابى لا نقيضه •
ولنهبط أكثر الى زمن الثلاثينات ، ورواده الكبار •

ولحسن حظ زكى نجيب ، كان أولئك الرواد كثيرين : فمنصور فهمى عـاد من فرنسا بعد أن ناقش رسالة جريئة عن المرأة بعنوان (حالة المرأة فى التقاليد الاسـلامية وتطوراتها) وعلى عبد الرازق أصدر كتابه الهام « الاسـلام وأصـول الحكم) ١٩٢٥ وطه حسين نشر كتابه (فى الشعر الجاهلى) ١٩٢٦ ، وهى الفترة التى كان اسماعيل مظهر فيها يثير التيار السلفى بكتاباته وترجماته ومنها كتابه (أصل الأنواع) ١٩٢٣ ، ونشر منها الكثير فى مجلة العصور ١٩٢٧ . وسلامه موسى الذى

أخرج كتابه الجديد (نظرية التطور) ١٩٢٥ ، ومحمد حسين هيكل قبل هذا بقليل كان قد أصدر كتابه الجرىء (حياة روسو) ١٩٢٢ واسماعيل أدهم تناول الموضوعات الدينية بجرأة تشهد له ، ولطفى السيد لم يكن قد توقف بعد عن كتاباته عن « القومية المصرية » التى بدأها منذ فترة مبكرة بجريدة (الجريدة) .. ثم توالت كتابات أولئك فى الأربعينات .

وقد بلغ من تأثره الشديد بالرواد ان راح يضغط على الحروف ببطء : « وأنا طالب قرأت كل حرف كتبوه ، وعرفت كل قضية ناقشوها ، واقتربت من كل ضجة أقاموها ، ودرست كل منهج أتوا به ، وان لم ألتزم بما قدموه كما هو ، وانما كان تأثرى من قبيل القراءة الايجابية ، لقد عرفت جهد كل رائد منهم ، ودرست توجهاتهم ، خاصة النقدية ، ولم أكن محاكيا ، وانما رحت أصوغ من مجمل ما قدموه منهجا خاصا بى ، واذن ، فمنهجى الذى آثرته ــ على خلاف جيل الرواد وليس على اختلاف معهم ــ هو ، أننى ، فضلت أن يكون لى طريقى الخاص بى » (محضر نقاش مع د. زكى نجيب محمود ، ٢٨ ديسمبر ١٩٩٠) .

والواقع أن تأثره بجيل الرواد كان فى زمن موات ، فمصر ــ حينئذ ــ تعيش عصر النهضة العربى الذى جاء فى أعقاب انقطاع طويل عن تطور الغرب منذ القرن الخامس عشر ،

وهو ما يشير الى أن دوره كان مؤكدا لتمشى توجه الفكرى مع روح العصر وضرورة وجـود رواد النهضـــة ليقوموا بدورهم ، وهو ما بدا فى موقفه المتشوف الى التأثر من منطلق يعى تماما ضرورة التأثر ووظيفته •

لقد كان عصر النهضة العربى يرتكز على احيـاء التراث العربى ، واستيعاب الفـكر الغربى فى صيغة (تنوير) لابد منها ، ومن هنا ، فان النقد (الفكرى أو الأدبى) كان لابد وأن يأخذ خطا تنويريا لدى عامة القراء الذين من أجل تنويرهم « كتب النقد » وهو ما تنبه اليه وكرره كثيرا بشكل مباشر أو غير مباشر فى عديد من كتاباته • ولذلك كتب « ثلاثة أرباع ما كتب نقد فكر » كما أكد لى أكثر من مرة •

وقد ظل التأثر بالرواد ، فى النقـد الأدبى ، خاصـة ، يحمل رد الفعل المشار اليه ، وهو رد فعل جعله يختار منهجـا مغايرا للمناهج التى آثرها الرواد • ففى حين استمد هو منهجا فى النقد الأدبى حرص أن يكون له استجابة لدى القراء ، واذا استخدمنا ألفاظ زكى نجيب محمود فسوف نجد أن الزاوية الأولى فى النقد هى أن يبحث الناقد فى العلاقة بين العمل الفنى وصاحبه ، ويتعلق الأمر هنا بفكرة التعبير • والتعبير مشتق من (عبر) ، وهـذا يعنى عبور شىء من نفس المبـدع الى

الورق أو اللوحة أو الحجر ومن هـذه الزاوية يتعقب الناقد طريقـه » .

ومن هنا نستطيع ان نلاحظ أن كبـار النقاد من جيل الرواد كانوا موزعين بين زوايا للنظر الى النص بعضها نفسى ، والآخر ، اجتماعى ، والثالث ، تأثرى .. الخ ، أما من يمثل زاوية دراسـة العمل الفنى فى حد ذاته فهو فقط زكى نجيب محمود .

انه التأثر الفاعل وليس (التميز) بالضرورة .

(ب) عبد القاهر الجرجانى :

ومن علامات تأثره بالرواد يمكن أن نلحظ المؤثر الثانى لديه ، وهو مؤثر يمكن النظر اليه عبر تطور النقد التراثى العربى وعبر كثير من ممثليه منذ بشر بن المعتمر ومحمد بن سلام الجمحى مرورا بالجاحظ وابن قتيبة والمبرد وابن المعتز وابن العميد والآمدى وصـولا الى ذروة تطوره عند عبد القاهر الجرجانى .

وأهمية عبد القاهر تعود ــ كما يرى زكى نجيب محمود نفسه ــ الى أنه « حصر نفسه فى النص ، بحثا عن أسرار بلاغته ، فيما هو مشغول باستخراج دلائل الاعجاز فى النص القرآنى » (فصول ١٢/١٩٨٣) .

وإذ وجد زكى نجيب فى الجرجانى ما يرنو اليه فى مجال النقد ، فقد أسرع فى اللقــاء بينهما ان الجرجــانى كان متأثرا بالفلسفة التى قرأها كما فعل علماء الكلام فى عصره فأخضــع قناعاته الشخصية ــ كالناقد المعاصر ــ الى نوع من التفكير الفلسفى •

بيد أن شــغفه بالجرجــانى بلغ به ــ منذ هــذا الوقت المبكر ــ درجة أن راح يدرسه على مهل وامعان ، وراح يراجع ويستعيد ليالى طويلة ، ويسجل ما عن له فى (فيشات) علميــة مازالت تحمل آثــار الزمن منذ قرابــة نصف القرن فى أوراق زكى نجيب المهملة (محضر نقاش ، السابق) على أثر التفرغ لكتابى الجرجانى الهامين : دلائل الاعجاز ، أسرار البلاغة •

كان عليه أن يبحث السبب فى كيف يصل الجرجانى الى سر اعجاز القرآن الكريم ، وهو ما يعود الى أنه كان متأثرا بنظرية النظم ، والتى يمكن تلخيصها من عبارة الجرجانى نفسه حين يرى ان النظم « ليس غير تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض » (دلائل الاعجــاز ، دار المعرفــة بيروت ١٩٨٢ ، المقدمة) •

وعلى هذا النحو ، راح زكى نجيب محمود يشير الى أن الألفاظ لا شأن لها فى الكلام ، انما الشأن الأول يعود للتراكيب

ونظمها وتأليفها على صـــورة حميدة ، وكى يوضح فكرته من عدم الخلط بين الألفاظ يضرب هنا مثلا :

(حين تقول ضرب الوالد ولده لأنه أثار ضجة فى البيت ، يمكن أن تقول : اذا أثار الولد ضجه قـــام الوالد بضربه ، واذن قدمنـــا وأخرنا الترتيب المنطقى الخاص بالفاعل والمفعول والسبب ، وعلى هذا النحو ، فان الجمال يعود الى الترتيب المنطقى ، فأنت ، كما يقول عبد القاهر الجرجانى بالنص : « لا تجد تجنيساً مقبولا ولا سجعا حسنا ، حتى يكون المعنى هو الذى طلبه واستدعاه) (محضر نقاش ، السابق) .

معنى ذلك أن الجمال ، كما يراه ، هو الوضـــوح ، ذلك لأن صاحب الفكر المخلخل والأفكار المضطربة لا يستطيع أن يصل بنا الى (نظام) العقل ، الذى يعنى أن يوفر التراتب فى التركيب والتنظيم على النحو الذى يوجب الجمال .

ومن هنا ، فاذا كان بعض الرواد ــ بالنسبة الى زكى نجيب محمود ــ قد تأثر بالمجتمع ــ كطه حسين ــ أو علاقة النص بصاحبه ــ كعباس العقاد ــ أو علاقة النص بالفكر الأيديولوجى بمعناه الاشتراكى ــ كمحمد مندور ــ .. وما الى ذلك ، فانه

هو نفسه تأثر ــ برد الفعل الايجابى ــ بالنص ، فتعرف على الجرجانى وحذا حذوه ، وان زاد عليه اعلاء شأن العقل ٠

(ج) رومانسية القرن التاسع عشر :

ولايمكن فهم بقية مؤثرات زكى نجيب دون أن نعود الى الحركة الرومانسية التى تكونت فى الغرب على أثر ــ أو كرد فعل ــ اشتعال الثورة الفرنسية ٠

لقد تأثر بهذه الرومانسية التى وجدت مناخا أثيرا لها لدى وردزورث وكوليريدج وبيرون ٠٠ وغيرهم ، وهى رومانسية اختلفت عن الاتجاه الذى عرفه الرواد (كطه حسين والحكيم) غير أن زكى نجيب أضاف الى ذلك التأثر الفلسفى بهيجل فى اتجاهه المثالى ٠

وقد بدا هذا التأثر ــ كما سنرى ــ فى عديد من أدواته النقدية التى مارسها فيما بعد ، ومن أهم هذه الأدوات ايثاره للعقل الخالص ــ لا الذوق ــ وتقطير أية فكرة تعن للناقد عبر مخبر العقل ، وبالتبعية ، التعامل مع الشكل واللفظة ٠

ولابد للتعرف على رومانسية القرن التاسع عشر من الاشارة ، عرضا ، الى ملامحها العامة ، اذ كانت حركة التنوير التى عرفت فى انجلترا بوجه خاص ترتبط ارتباطا وثيقا بانتشار المعرفة العلمية ، فبعد المرور بمرحلة الاهتمام بالتفكير الفلسفى

وأفكار أرسطو وتعاليم الكنيسة بدا التوجه حثيثا الى أفكار العلماء وسيادة التجربة ، مما أدى الى أن هـذه الفترة تميزت بالنشاط العقلى المستقل .

وقد تعمقت هذه الفلسفة فى انجلترا حيث اختلط العقل الخالص بالتنوير والشفافية فى آن واحـد ، يقول لنا برتراند راسل ان هنـاك نوعا مما يمكن أن نطلق عليـه العقلانيـة الروماتنيكية التى تثور على العادات القديمة السائدة حينئذ ، ومن البدهى أن يكون أشـد مؤيدى هـذه الرومانسـية هم الشعراء ، وقد كانت شخصية (بيرون) من أهم شخصـيات هؤلاء الشعراء « اذ نجد فيه كل العناصر التى يؤدى امتزاجها الى تكوين روماتنيكى بالمعنى الكامـل ، ففيـه نجد التمرد والتحدى واحتقار الاعراف السائدة ، الى غير ذلك .

لقد علا شأن العقل خاصة فى ذلك الوقت على أثر انتهاء الثورة الفرنسية التى زعزعت العقائد القديمة .

وآثار هـذه الحركة تمتزج بمنهج زكى نجيب محمـود امتزاجا شديدا ، فالى جانب ايثار العقل الخـالص نعثر على اهتمامه بالشعر الحديث وتأييده له (من حيث التفعيلة أو الصور الجديدة أو الموضوعات) .. وايثار اللفظة التى كان يوليها وردزورث اهتماما كبيرا ، والثورة على القيم المعاصرة كمـا

فعل بيرون ، واستزراع الأفكار الواعية المصفاة من عبق الخرافة كما فعل كوليريدج ، والثورة على مناهج النقد القديمة والقيم الفنية التقليدية كما فعل الكثير من أبناء الحركة الرومانسية .

لقد تحول هذا التأثر والتعرف على هذه الحركة الى فعل نقدى ــ فى مجال النقد الأدبى ــ عبر سنوات طويلة ، فلم يكن من المصادفة فى شيء أن يكون أول ما ترجم عن الانجليزية فى هذا الصدد هو وردزورث (١٧٧٠ ــ ١٨٥٠) فى ديوانه الذى نشر عام ١٨٠٠ ولاقى اهتمام كل النقاد والمبدعين بعنوان « القصائد الغنائية » Lyrical Ballads اذ كان أهم ما سعى اليه وردزورث أن يهاجم أولئك الذين يتحدثون عن (ذوق الشعر) ــ على حد تعبيرهم ــ كما لو كان شيئا مثل الرقص على الحبال (رايموند وليامز : الثقافة والمجتمع ، ترجمة وجيه سمعان ومراجعة محمد فتحى ، هيئة الكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦ ص ٥٧) ، وهذا التصور فى فهم الذوق أو استخدامه ، يعود الى انه بدون ممارسة جهد تعاونى فى عقل القارىء ، لا يمكن أن يوجد تعاطف كاف مع أى من هذه العواطف ، ومن غير هذا الباعث لايمكن أن يقسم عاطفة عميقة أو سامية .

معنى ذلك ، أن وردزورث لا يمنح الذوق أية قيمة ، اللهم الا اذا مر بالعقل أولا ، وخلال العقل يمكن تقطير المعنى حتى

يمكن صياغته مرة أخرى ، لقد سعى الشاعر الانجليزى الى تأكيد هذا المعنى فى مقدمته التى كتبها لديوانه السابق الاشارة اليه ، وعبر قصائده التالية ، فراح يشير الى اختلاف ما يكتبه عما سبقه ، وهو يفسر ذلك على هذا النحو فى ترجمة زكى نجيب محمود له :

(لأنى نشدت فى كل قصيدة من قصائدى غرضا نبيلا . ولست أعنى بذلك أنى كنت أبدأ الكتابة دائما وفى نفسى غرض محدود أدرك هيكله ، ولكن اطالة التفكير ، فيما أعتقد ، كانت تستثير مشاعرى وتنظمها ، بحيث جاءت القصائد الوصفية ، التى تتناول من الأشياء ما يثير تلك المشاعر اثارة عنيفة ، ولها غرض تقصد اليه) .

(قشور ولباب)

ولا يكون غريبا علينا أن نرصد بدون جهد كبير فى هذه المقدمة التى كتبها « زعيم الشعر الرومانسى فى انجلترا فى بداية القرن التاسع عشر » آثار هذه المؤثرات التى وجدت استجابة عريضة عند زكى نجيب محمود فى فترة مبكرة (منذ بداية الثلاثينيات) ، وهى آثار تتحدد فى ايثاره لدور العقل والتمسك به . بل ان الذوق الذى لايمكن اعتباره حاسة عقلية فطرية

فى الحكم على النص ، اذا ما هذب بأن يصب فى قالب العقل يمكن أن يؤدى دوره ، لأن الذوق الدقيق للشعر ــ كما يشير الشاعر الانجليزى ــ انما يمثل « ملكة مكتسبة تنشأ بالتفكير والاشتغال الطويل المتصل بأجود نماذج الانشاء » (قشور ولباب ، ص ٤٥) ، وهو ما نعثر عليه ــ بالفعل ــ حين نطالع أشعاره فى هذا الديوان .

وتحتاج هــذه الكتابات دراسات مقارنة عديدة للوقوف منها على درجات تأثر زكى نجيب محمود ببقيــة ممثلى هــذه المدرسة سواء فى الجانب الأدبى مثل كوليريدج أو فى الجانب الفلسفى مثل هيجل .

(د) الوضعيــة المنطقيــة :

والواقع أن وجود زكى نجيب فى بعثة تعليمية بانجلترا فى أربعينيات هــذا القرن قرب بينه وبين مدرسة الوضعية المنطقية التى كانت تتمشى مع ميله الى الفلسفة التجريبية . وقد أجمع أصحاب هــذه المدرسة على أن مهمة الفلسفة ليست الاجابة على الأسئلة التى تتعلق بطبيعة الكون والحيــاة والمجتمع ، لأن تلك هى مهمة العلماء فى مختلف الميــادين والمجــالات ، وانما مهمتها تتحدد فى التحليل ، تحليل أقوال العلماء لتوضيحها وفهمها ، فالحقائق تقام ــ شأن الفلسفة الحسية ــ علي أساس حسي معرفى خالص .

وقد رد د. زكى نجيب محمود على مدى حياته هذه الأفكار . وقال فى تعريف الوضعية ـ فى كتابه « وجهة نظر » ـ انها سميت كذلك لانها تشترط فى صحة كل عبارة تشير الى عالم الأشياء قدرة تلك العبارة على تقديم ما يمكن التحقق منه بواسطة الحواس .. وسميت بالمنطقية لانها تكتفى بتحليل لغة العبارة نفسها ، وهذا التحليل وحده كفيل بارشادنا ان كانت العبارة مقبولة من ناحيتها المنطقية أو غير مقبولة .

ويمكن أن نفصل هذا التعريف أكثر حين نقرأ من كتابه (فلسفة النقد) ان أقرب الاتجاهات الفلسفية الى جانب العلم وجانب العقل من الحضارة الراهنة هو اتجاه الوضعية المنطقية (٢٤٨) .

ولعل أقرب التعريفات (للوضعية المنطقية) عند زكى نجيب محمود ما جاء فى كتابه (موقف من الميتافيزيقا) ، وهى تعريفات تفيد فى درجة استجابة المفكر المصرى لها ، ومدى تأثره بها الى الدرجة التى صبغت وعيه النقدى كله ، فهو يرى فى هذا الكتاب أن هذه المدرسة (يسميها المنهج) ، تقوم على مبدأين :

١ ـ ان الرؤية الفلسفية تنحصر فى حدود ما هو واقع تحت ادراك الحواس البشرية أو فى حدود التجربة الحسية فحسب .

٢ ـ ان اهتمام الفيلسوف لا ينصب على معرفة هذه المشاهدات الحية ومدى صدق الأحكام عليها ، لأن هذه المعرفة ، أمر خاص بالعلماء ، وانما مهمة الفيلسوف هى تحليل البناء اللفظى للعبارات المقولة فى مجال المعرفة الانسانية والحكم على دلالتها اللغوية بانها ذات معنى أو بانها لا معنى لها ، فالفلسفة عند أصحاب الوضعية المنطقية لاينبغى أن تجعل غايتها شيئا غير التحليل المنطقى لما يقوله سواها ، فهى تدع غيرها يتكلم ما يزعم هو الكشف عنه من حقائق العالم ثم تحلل هى بعد ذلك ما نطق به من كلمات لكى تستوثق من ان هذا الذى يقال كلام له معنى أو أنه لا معنى له ، ولا تزج الوضعية المنطقية بنفسها بين دلالة الكلمة والأصل الطبيعى المنبثق عنه ، فهى لا تحاول معرفة الصدق من الكذب عن طريق المطابقة بين الدلالة اللغوية والطبيعية لأن ذلك من شأن علماء الطبيعة بما لديهم من أدوات للتجربة (ص ١٦ ، ٣٦) .

اذن ، فان الوضعية المنطقية هنا لا تبحث الا فى المعانى التى تقدمها العلوم المختلفة ، كذلك ، فهى تفرق بين (قضايا العلوم التجريبية التركيبية) و (قضايا الرياضيات والمنطق

التحليلية) ، بل ويؤكد أن لكل منها معيار الصدق الذى يلائمها ، وهو ما يرتبط بتحديد مهمة الفلسفة من أنها ترتبط بمسألة التمييز بين الحقائق التجريبية والتحليلية وهو ما يرتبط بمبدأ آخر ، هو مبدأ التحقق المباشر .

والتمهل عند سنوات تكوين زكى نجيب محمود يجعلنا نلحظ أن مبادىء هذه المدرسة وبداياتها الأولى كانت موجودة فى البنية التكوينية ، وان اتخذت أشكالا أخرى ، فمنذ فترة مبكرة ، فترة القراءات الأولى نلحظ أن اتجاهه كان البحث عن الأفكار التى هى ـ كما يسهب فى قصة عقل ـ بضاعة « العقل » .

ورغم اللمحة الصوفية التى اقترب منها أو اقتربت منه حينئذ ، فاننا نقرأ صاحب السيرة الذاتية يقول فيما يشبه نجوى الذات انه « كانت تغلب عليه النظرة العلميـة الصارمة التى لم تكن تريد له ألا يأذن لشيء فى الوجود كله أن يفلت من قبضة العلم » (٢٠) ، وحين يصل الى الثلاثينات يصف نفسه بانه كان « عقلا يبحث لنفسه عن طريق (١٩) ، وحتى بعد أن ذهب لأوروبا لم تبارح مخيلته هذه الصورة التجريبية الخالصة للعلم على أنها ، الشيء الوحيد ، الذى يعلى من نهضتنا لنمضى فى ركب يمضى فى طريق تكون الكلمة الأولى والأخيرة فيه للتجربة العلميـة » .

ويصف لنا زكى نجيب محمود هــذه اللحظة (النادرة) التى اكتشف فيها ، لأول مرة أن حلمه للسير فى ركب الحضارة المعاصرة والاعلاء من شأن العقل يتحول الى واقع حى ، تبلوره هذه اللحظة ، التى يحددها هو بربيع ١٩٤٦ أثنـــاء مطالعتـــه بالمكتبة العامة بالمبنى الرئيسى لجامعة لندن ، يقول :

(وأما اللمعة الذهنية التى أحسست بها فى تلك اللحظة ، فهى شعورى باننى أقع هنا ، دون سائر التيارات والمذاهب ، ولم يبد لى الأمر مقصورا على مزاج شخصى يتفق وذلك الموقف الفلســفى الجديد ، كأنما هو ثوب فصل على طبيعة تفكيرى تفصيلا جعل الرداء على قد المرتدى ، بل انى شعرت فى اللحظـــة نفسها بانه اذا كانت الثقافة العربيــة بحاجة الى ضوابط تصلح لها طريق السير . فتلك الضوابط تكمن ها هنا) (٩٢) .

ويعترف زكى نجيب بأن هذا الأثر « للوضعية المنطقية » لم يأت عن طريق مباشر فقط ، وانما بدا كلما عالج قضية أدبية بشكل غير مباشر ؛ فاذا كان الطريق المباشر الدعوة الى نقد الفكر بالمنظور العام ، فان الشكل غير المباشر يبدو فى (النقد الأدبى) (٩٣) .

(هـ) حركة النقد الجديد :

كان زكى نجيب قد تعرف على الأدب الغربى قبـل أن يرحل الى انجلترا فى بعثته العلميـة ، فكتاباته الأولى زاخرة باعترافات يؤكد فيها انه قرأ ــ مثل أبنـاء جيله ــ منذ فترة مبكرة أعمالا ابداعيـة كثيرة (كآلام فرتر) و (روفائيل) للامارتين ، كما اكتسب ثقافة غربية تنحو أكثر الى تاريخ الأدب أو نقده حين ترجم عددا من الكتب نشرها قبل سـفره ، مثل (انقد الفلسفة) و (فن الأدب) و (محاورات أفلاطون) ، غير أن نقطة التحول الحـادة فى حياته كانت حين سافر الى انجلترا فى الأربعينات .

ونستطيع أن نرصـد فى الفترة التاليـة ــ منذ بدايـة الخمسينات ــ عديدا من المؤثرات الغربية التى عمقت مفهوم (النقد الأدبى) عنده ، غير اننا يمكن أن نشير الى ناقـدين غربيين أثرا فيه تأثيرا لم يستطع أن يخفيه أو يقلل منه . وهذان الناقدان هما الأمريكى سبنجارن والانجليزى ليفز .

أما سبنجارن ، فان تعرف زكى نجيب عليه بدأ حين كان يقضى صيف ١٩٥٤ فى أميركا ، وتوفر فى هـذه الفترة على حركة النقد الأدبى الشائعة فى ذلك الوقت . وكانت هـذه الحركة ، التى تقوم من أجلها المعارك ، هى الحركة التى تتخذ من كتاب سبنجارن E.J. Spingarn بعنوان « النقد الجديد »

New Criticism, نقطة الابتداء لها ، رغم أن هذا الكتاب صدر عام ١٩١١ .

ورغم أن سبنجارن بدأ بوادر حركة النقد الجديد منذ بدايات هذا القرن ، فان الانبثاقة الحقيقية تمت فى الثلاثينات وتبلورت أكثر بعد الحرب العالمية الثانية حيث كان زكى نجيب محمود فى الولايات المتحدة فى هذا الوقت ، وقد شهد بعينيه كيف تطورت هذه الحركة لتؤكد رسالتها من أن « النقد الجديد تحليل بالكلمة ، ووضع حدود واضحة للتأويلات والتفسيرات فى النص الأدبى ، واستعمال التحليل المنطقى ، والبحث عن الهدف أثناء النقد الجديد » (فلسفة الأدب ، ٣٠٦) .

وقد اتفق سبنجارن مع ليفز ــ الناقد الآخر ــ على ضرورة الاهتمام بالوحدة العضوية للعمل الأدبى ، وان كل تعبير هو (فن) يمكن البحث عن بنيته الأولى من الداخل وليس من الخارج . ويمكن فهم اختيار زكى نجيب محمود لتيار ليفز فى النقد الأدبى فى أنه لا يعود فقط الى ما اتسم به من اهتمام « بفن التحليل الدقيق » ، فحسب ، وانما الى انه كان ذا ميول واضحة لمفكرى عنصر النهضة ، اذا أولى عناية كبيرة لنقد عصر النهضة حتى يصفه رينيه ويليك فى كتابه (مفاهيم نقدية) بأن هذه « القدرة على الاستجابة الذكية الحساسة تعنى لديه

وعيا بالتراث واهتماما بالثقافة المحلية » (عالم المعرفة ١٩٩٠).

على أننا لابد وأن نعترف أن التأثير الأكبر من ليفز انما يعود الى اهتمامه الكبير بالنص ، وهو ما يبدو من أعماله النقدية على وجه الخصوص .

على أية حال ، يبدو أن لسبنجارن خاصة تأثير تفوق سواه، ففى جلسة واحدة ذكره لى زكى نجيب محمود عدة مرات مؤكدا أنه قرأ النص الأول لكتابه (النقد الجديد) أكثر من مرة ، ونعرف عليه مرات عبر المناقشات الأدبية والندوات التى كانت تشتغل به ، لما فيه من تطوير لمنهج نقدى يهتم بالنص قبل المؤلف أو العوامل الخارجة عنه ـ كالمجتمع أو التاريخ ـ اذ كان يستهدف فى المقام الأول التحليل ، ووضع الحدود المحددة للتأويلات .. وما الى ذلك .

وفى سيرته الذاتية ـ قصة عقل ـ يعود الى ذكر سبنجارن فيقول عنه :

(فى الخمسينات وجدته أمامى كالامام فى مجال النقد الأدبى) (١٦٩) وهو ما يشير الى عمق فى التأثر الذى يعود الى طبيعته التى جبل عليها ، والتى صقلها أكثر التعرف على النقد العربى ، وخاصة ، الجرجانى الذى سبق سبنجارن فى الاهتمام بالنص واللفظة من حيث مفردة مركبة فى نظام) .

ويجب أن نسرع هنا بالقول ان تأثره بسبنجارن رغم آهميته لم يتسلل الى أعماقه ، فموقفه النقدى حينئذ ــ فى بداية الخمسينات كان « شديد الشبه » بما قرأه عن هذا الاتجاه ، وهو يقول صراحة « لم أستمد رؤيتى النقدية من تلك الحركة » ، واذن ، ما هو سر اعجابه الشديد بمدرسة الشعر الجديد ، يجيب هنا :

(لعل منشأ رؤيتى تلك هو أنها رؤية تجىء تتيجة طبيعية لمن أخذ نفسه بمنهج التجريبية العلمية « الوضعية المنطقية » كما أخذت نفسى ، فكان المنهج الفلسفى والمنهج النقدى عندى متسقين اتساق النتيجة ومقدماتها ، فكأنهما صفحتان من كتاب واحد) (١٧١) .

لقد كان جديد الغرب هو سبنجارن ، وقديم الشرق هو الجرجانى ، وكان البناء اللفظى هو القاسم المشترك بينهما ، وله مقالة بعنوان (الليلة البارحة) يعيد خلالها المقارنة بين الجديد (سبنجارن وليفز) وبين القديم (الجرجانى والآمدى) ولسنا فى حاجة لتلمس بدايات الصياغة الفكرية التى انتهى اليها فى الستينات وحاول تطويرها عبر ثلاثيته التى تبدأ بكتاب (تجديد الفكر العربى) ، ويبدو أننا فى حاجة لاثبات هذه الفقرة لنطلع فيها على تعرفه على أعلام النقد الأدبى فى

الغرب — أولا — وربط فكر أولئك بفكر كثير من أعلام النقد العربى فى الشرق — ثانيا — فى فترة سابقة :

(فان يكن سبنجارن قد ألح فى أن تكون عبارة النص الأدبى هى مقدار النقد ، وأن يكون الحكم على الأثر الأدبى قائما على مقدار أداء العبارة للمعنى المراد ولا شىء غير ذلك ، فقد ألح قبله عبد القاهر الجرجانى بتسعة قرون أو نحوها .

معروف بأن جودة الأثر الأدبى انما تعتمد على « المعانى والاغراض التى يوضع لها الكلام » كما تعتمد على مواقع العبارات بعضها من بعض واستعمال بعضها مع بعض ، ألح عبد القاهر قبل سبنجارن بتسعة قرون فى القول بأن تكون « الألفاظ خدم المعانى » وبأن العبرة لا تكون بالألفاظ مفردة ..) (قشور ولباب ، ١٢١) .

وعلى هذا النحو ، نستطيع القول أن تأثره بمدرسة النقد الجديد فى الغرب ومن أقطابها (سبنجارن) نبع من رد الفعل أكثر من التأثر المباشر ، اذ كان يرتد دائما الى التراث النقدى القديم ، فيصوغ من القديم والجديد تصورا جديدا بلوره عبر أدواته النقدية .

وهذا النزوع لاستقبال المؤثر واعادة انتاجه مرة أخرى يؤكد الجانب الذاتى فى تكوين زكى نجيب محمود ، وهو جانب نقدى فى المقام الأول •

نصل من هذا كله الى أن المؤثر الداخلى عند زكى نجيب لم يكن أقل من المؤثر الخارجى ، اذ أن الميل الفطرى للنقد عند الكاتب الكبير كان وراء اتجاهه وتعميقه فى سنوات التكوين • يقول فى سيرته الذاتية ـ قصة عقل ـ ان الموقف النقدى له جاء « تتيجة طبيعية لميل معين فى نظرتى ، ولاتجاه اتجهته ـ بناء على ذلك الميل الفطرى ـ فى حياتى الثقافية أخذا وعطاء » (١٥١) ، وهو ما يصل منه الى تفسير اتجاهه ـ أول الأمر ـ الى ميدان الفلسفة ، وهو ما يفسر اتجاهه ـ بالتبعية ـ الى نقد الأدب والفن •

وعلى هذا النحو ، فان هذا المؤثر الداخلى هو الذى دفع به ليتحرك ـ عبر المنهج التجريبى ـ فى اتجاه سلوكى خالص فى التعامل مع القيم الفكرية أو الابداعية حوله ، مما دفعه الى تشبيه مهمة الناقد بانها أشبه بمهمة (صياد السمك) « عندما يطرح الشباك فى الأماكن التى يتوقع فيها مطلبه ، وينتظر أن يقع السمك فى الشباك فيجذبها ، واذا به يخرج الى السطح ما لم تكن تراه العين • كذلك يصنع الناقد مع العمل الأدبى » (فصول ١٢/١٩٨٤) •

وعلى هذا النحو ، فان دور الناقد عند زكى نجيب محمود (والناقد الأدبى جزء منه) انما يتحدد عبر مفهومه الأول للنقد ، وهو مفهوم بدأ منذ كتاباته الأولى حتى الأخيرة ، وتداخل بين التحليل الفلسفى والتقييم الأدبى ، هذا المفهوم سيطرت عليه حتمية التعامل مع الواقع اليومى فى حياتنا مما يدخل بنا تحت مظلة (التنوير) •

ورغم أن أسلوبه لتغيير الواقع اتخذ من العقل أداة تجريبية (اجرائية) أكثر منها أداة مستوعبة لتغييرات المجتمع مشاركة فى تحولاته الحادة ، فان التوجه الأول لديه تلخص فى السعى لتعديل القيم وتحليلها بقصد فصل الردىء منها عن المثالى ، وبهذا ، فان من أبرز السمات فى كتابة زكى نجيب محمود ـ اتخذت تلك الكتابة صورة أدبية ـ أم اتخذت صورة للتحليل النفسى ـ تظل ـ كما يقول هو ـ محاولة تعديل القيم فى حياتنا ، لأنها فى وضعها الراهن يستحيل ألا تؤدى الى ما يشبه القسمة الى سادة وعبيد •

ناقــد الفــكر

يعد نقد الفكر المجرى العريض الذى تصب فيه بقيــة التيارات الأخرى عند زكى نجيب محمود •

وفى هذا المجرى يمكن العثور على المؤثرات الأولى فى نقده : التراثيــة منها أو الغربية أو الذاتية ، ففى هذا المجرى يمكن أن نلحظ بسهولة أثر منهج « الوضعية المنطقيــة » فى ترويض أمواج الفــكر المتراميــة حتى تغطى مساحات الوعى النقدى الذى مارسه لسنوات طويلة •

على أن أكثر ما يتميز فى هذا المجرى العريض هو تيــار التنوير الذى كان متوائما مع حركة الواقع العربى فى هــذه الحقبة الهامة من تاريخنا •

والأكثر من هــذا يمــكن القول ان معرفــة زكى نجيب لمنهج الوضعية المنطقية (ضمن مؤثرات أخرى عديدة) كان وراء

فكرة التنوير ، اذ وجد هـذا الفـكر التنويرى (الذى يقوم أساسا على العقل فى مواجهة اللاعقل) هوى كبيرا فى دخيلة زكى نجيب وبوجـه خاص منذ هـذه الفترة التى يحددهـا بعام ١٩٤٦ حين اكتشف ملامح هذا المنهج ، فراح يضفى على كتاباته المتوالية رموز هذا المنهج وفروضـه ونتائجه عبر قناة (التحليل) العلمى •

وعلى هذا النحو ، لا يمكن فصل العلميـة التجريبية ــ بالشكل الأكاديمى ــ عن الواقع العربى ــ بالشـكل اليومى الشمولى ــ ، ففى حين كان يبدو أن هـذا المنهج ينحو الى الروح العلمى الجاف ، والعزلة ، فليس من المصادفة أن يعرفه زكى نجيب ويتأثر به ويعيد صياغته مرة أخرى فى الفترة التى وجد فيها •

وبهذا المعيار ، يمـكن فهم هـدف (ناقد الفكر) منذ كتاباته الأولى حتى اليوم ، منذ المنطق الوضعى) عـام ١٩٥١ بجزئيه ، ومتوالياته (خرافـة الميتافيزيقا) ١٩٥٣ ، و (الجبر الذاتى) و (نحو فلسفة علمية) •• الى آخر ما كتب زكى نجيب فى نهاية الثمانينات ، فان الهدف الأول للتنوير والتبشير بأدوات المنهج العلمى استحوذ على (ثلاثة أرباع ما كتب فى حياته) ــ كما يعترف نفسه فى لقاء معه •

وهو ما يصل بنا الى حقيقة هامة ، هى ، أنه بينما تمثل

دعوة (ناقد الفكر) أغلب ما كتب زكى نجيب ، فان مبادىء التجريب والدعوة الى التحليل العلمى لا تنفصل قط عن دعوة (ناقد الأدب) ، اذ أن الاثنين (ناقد الأدب وناقد الفكر) ينطلقان ـ فى الأساس الأول ـ من التفكير الفلسفى لزكى نجيب ، هذا التفكير الذى يصدر عن المنهج وظواهره حيث السعى الدائب فى التذكير بضرورة نزع قشرة الخرافة عن أى منطوق نعرفه أو نتعامل به فى حياتنا اليومية .

ان مهمة ناقد الفكر تتحدد ، على لسان زكى نجيب محمود حين يقول :

« التنبيه الى تحليل الفكرة بفصلها عن الأفكار التى تخالفها وان تشابهت على السطح ، فالخلط الفكرى يأتى حين نرى الفكرتين معا فنعتقد انهما فكرة واحدة ، فاذا كنت تجد « جزئية » تحليلية فى مقالة ثم تجد المقالة الأخرى ، تؤكد الفوارق الدقيقة بين الأفكار لنعرف فى الحقيقة ما هو « نقد الفكر » .. وهذا يصبح له اسم واحد ، هو ، التنوير ، فأساس حركة التنوير ، كما نعرفه فى عصر النهضة الغربى ، وما يجب أن نعرفه الآن فى عصر النهضة العربى ، أن أمارس أى فكر بالتحليل ، فأسال دائما : ما هو الفكر الرياضى ؟ ما هو الفكر الطبيعى ؟ الخ ..

التحليل .. التحليل .. التحليل » (محضر لقاء السابق) .

وبناء على ذلك ، نستطيع أن نجزم ، ان هدف زكى نجيب محمود كان هو النقد ، وأن (ناقد الفكر) استحوذ على أغلب مساحات الوعى الفكرى عنده ، بل يمكن القول أن تيارات (ناقد الفكر) تصل الى مناطق (ناقد الأدب) وتغطيها تماما ، ومن هنا ، فاننا لا يمكن أن تتفهم الدور النقدى (الفكرى أو الأدبى) بدون التوقف ـ أكثر ـ عند عديد من مواقف الكاتب فى هذا الجانب .

فما أهم العلاقات المميزة فى منهج (ناقد الفكر) ؟

سوف نتعرف على ذلك بدراسة بعض « المشاهد » التى تلخص جوهر فكر زكى نجيب محمود ومواقفه عبر أكثر من نصف قرن .

(أ) خرافة الميتافيزيقا :

كانت قضية « الميتافيزيقا » أولى هذه المشاهد .

ولأن الميتافيزيقا تتمثل فى كشف أعماق أبعد للطبيعة ، فان زكى نجيب منذ عاد من بعثته الى انجلترا حرص دائما على أن يؤكد أن هذا الضرب من التفكير ـ الماورائى ـ عبث لا طائل

منه ، وكما أكد هذا فى أول أعماله فى هـذا الصدد (المنطق الوضعى) وكتـابه الملحوظ (خرافـة الميتافيزيقا) بين عـامى ٥١ ــ ١٩٥٣ ، كذلك ظل فيما بعد حتى اليوم يردد رأيه ضـد الخرافة وضد الفهم الضيق للظواهر ، واذا كان كتابه (خرافة الميتافيزيقا) عام ١٩٥١ أثار عليه كثيرا من المشكلات ، فانه عـاد بعد أكثر من ثلث قرن ليتعامل مع قضـية الميتافيزيقا بشـكل جديد ، لم يتجاوز الرأى الأول ، والتمرد على قضايا الخرافة وان حاول تغيير الأسلوب الذى كان يبشر به لنبذ مثل هذا التفكير .

وقد تلخصت محاولته فى اعادة نشر الكتاب القديم (خرافة الميتافيزيقا) الى عنوان جديد يعكس تبلور تفكيره ــ لا تغييره ــ بعنوان (موقف من الميتافيزيقـا) عـام ١٩٨٣ ، ومن ثم ، كان المجال أمامه واسعا .

لقد سـعى زكى نجيب فى هـذا الى التأكيد على قيمـة (العقل) ، وقد حرص دائما على أنه يحسن التعامل مع العقل والاقتراب منه بأن نستخدمه « فى مجال يستحيل أن يغامر فيه مغامرة مجدية » ، فهو يرفض ، كأغلب العقلانيين ، هذه القضايا التى لا طائل من ورائها ، وهـذا النوع من السفسطة التى تعد بغير معنى مثمر ، وهو يشير الى ذلك منذ كتابه الهام ــ خرافة الميتافيزيقيا ــ ، يقول :

(انـك اذا زعمت للعقـل الانسـانى حـدا لا يستطيع أن يجاوزه ثم زعمت فى الوقت نفسه بأن وراء ذلك الحد « أشياء » هى فوق ادراكه ، كنت تناقض نفسك بنفسـك ، لأن اعترافك بوجود تلك الأشـياء وراء الحد المزعوم ، هو فى ذاته دليل على عبورك الى المنطقة المحرمة) (خرافة الميتافيزيقيا ، ٨٣ ، ٨٤) .

وبعـد أن هوجـم بعنف على أثر نشره كتـاب (خرافـة الميتافيزيقيـا) ، عاد فى كتابـه الآخر فحول طبعتـه الجديدة « الخرافة » الى « موقف » ، فأعاد نشره تحت عنوان (موقف من الميتافيزيقا) ، مؤكدا نفس فكرته السابقة ، معيدا طرحهـا بشكل جديد ، فقال فى مقدمة الطبعة الجديدة هذه العبارة :

(ان كل ما أكتبه فى سبيل التجريبية العلمية ، انما يقصد به مجالا واحدا من مجالات القول ــ وهى كثيرة ــ وأعنى به مجال « العلم » بمعناه الطبيعى التجريبى ، ولم يقل أحد بأن اللغـة لم تغلق الا فى هذا المجال العلمى وحده) .

معنى هذا أنه راح يرفض الميتافيزيقا فى عديد من الكتابات بعد كتابه الأول فى هـذا ، ولعل من أهم هذه الكتابات دراسته

الهامة (أسطورة الميتافيزيقا) التى نشرها فى كتابه (قشـــور ولباب) وفيها يعيد تقديم نفسه بالشكل العلمى المضـــاد للفكر الخراف (فهو لا يمل ذلك لتأكيد منهجــه الفــكرى ••) ، وفيها يقول :

(انتى فى الفلسفة نصير الوضعية المنطقية التى ما فتىء أصحابهـــا حتى اليوم يجاهـــدون فى تبليغ دعواها •• فهى قمينة أن تفرض أنظمة فكرية بناها أصحابها على عمد من الباطل ، وأن تمحو من رؤوس الناس ونفوسهم أوهاما خلقوها لأنفسهم ــ جادين أو هازلين ــ ثم طال أمد اشتغالهم بها حتى حسبوها حقائق ، وحسبوا درسها جدا لا لهو فيه • والميتافيزيقا على رأس هــذه الأنظمــة الفــكرية التى قوامهـــا عبث ووهم/•• وانمـــا أنـــاصر المذهب الوضـــعى المنطقى •• وهو أقرب المذاهب الفــكرية مســـايرة للروح العـــلمى •• فقــد أخــذت به أخذ الواثق بدعواه ، وطفقت أنظر بمنظاره الى شتى الدراسات، فأمحو منها ما تقضينى مبادىء المذهب أن أمحوه•• وكالهرة التى أكلت بنيها • جعلت الميتافيزيقا أول صيدى) (٢٠٧) •

وعلى هذا النحو ، فان هذه الفترة التى امتدت من بداية

الخمسينات (تاريخ نشر الكتاب الأول ، وحتى بداية الثمانينات (نشر الكتاب الآخر) ، راح يرفض الميتافيزيقيا حتى لو كانت تتضمن نوعا من التأملية ، فهو من أولئك الذين يوجهون جهودهم نحو الأفكار الايجابية وليس نحو الأشياء ، فهو — كناقد للفكر — يسأل عن الأفكار العلمية : ما أصولها الأولى ؟ وكيف نشأ العلم الرياضي ؟ وكيف نشأت العلوم الطبيعية ؟ وكيف نشأت النظم المختلفة ؟ .. الخ . مما يمكن أن يقرن بينه وبين كانط أكثر من هيجل ، فهو يفسر كيف أن الميتافيزيقية التأملية تظل مقبولة فى حالة واحدة ، هى أن تقف عند حدود امكاناتها لانجازه « اذا هى وقفت عند مجرد اقامة البناء الفكرى النظرى ، بأن تفرض لنفسها نقطة ابتداء ، ثم تولد منها النتائج ، فيكون لها بذلك بناء متسق الأجزاء شبيه بالبناءات الرياضية .. الخ » ، وهو ما يعنى أن زكى نجيب محمود يميل — بحكم فطرته الى الميتافيزيقيا النقدية (لا التأملية) ، فقد كان هدفه دائما يتحدد فى التفرقة بين « ما يجوز قبوله وما لا يجوز قبوله فى مجال القبول العلمى وحده » .

هذا يعنى أن (الموقف) من الميتافيزيقيا يرتبط بالرفض ، وهو الرفض المنطقى الذى يعيد به فهمها من جديد ، وهو بذلك لم يتخذ موقفا عدائيا جامدا من هذا النمط من التفكير ، وانما أفسح لها — مع ذلك — مجالا آخر ، غير مجال العقل

والفكر المنطقى ، وهو بهذا لا يلغى أن هـذا الفهم الآخر لهذا الضرب من التفكير انما يعبر ــ بعيدا عن العقل ــ عن مشاعر الانسان ورغباته ، فهى لا تعبر ــ فى التحليل الأخير ــ الا عن « الميول الانفعالية أو الارادية » لأصحابها .

وبهذا يصبح مفهوما امتداد هـذا الموقف الفلسفى حين يخرج زكى نجيب محمود الميتافيزيقيا من دائرة الفعل ويصنفها فى دائرة الفن ، وهـذا الموقف يعود فى الأساس الأول الى أنه كثيرا ما يفرق بين لغة العقل (العلم) ولغة الفن (الشعور).

وعلى هذا النحو ، فان هـذا المشـهد ينتمى الى عصر التنوير أكثر منه الى عصر التأمل الفلسفى المجرد البعيـد عن الواقع وتداعياته .

وهو ما يصل بنا الى مشهد آخر .

(ب) الفلسفة العلميـة :

ويرتبط بذلك أن زكى نجيب سعى الى تحويل الفلسفة الى دائرة العلم .

وهذا يرتبط بايمانه المطلق بالتجربة العلمية ومبدأ التحقق، وهى فلسفة تقترن اقترانا حميما (بالوضعية المنطقة) حتى أن احدى الباحثات (نجوى حمادة) خصصت لها أطروحة جامعية

كاملة نوقشت بجامعة السوربون (باريس شتاء ١٩٩٠) ، وبعيدا عن النتائج التى انتهت اليها الباحثة فهى لا تدخل فى مجال بحثنا ، فان اختيار الموضوع والتوفر عليه والشهادة له علميا يشير الى قيمة الفلسفة حين تتحول الى (علم) ، فأصبحت الفلسفة العلمية من أكثر ما يحرص عليه مفكرنا •

ان هذا الحرص على قيمة العلم هو ما جعل زكى نجيب محمود يخضع الفلسفة لها ، فبعد أن كانت الفلسفة خادمة للدين لقرون طويلة ، يعود الآن ليؤكد تحولها الى خادمة للعلم ، وقد أكد ذلك منذ فترة مبكرة من حياته ، ففى كتابه (حياة الفكر فى العالم الجديد) نقرأ هذه العبارة :

(لئن كانت الفلسفة قد لبثت خلال عصور طويلة خادمة للدين ـ كما قيل عنها ـ فقد آن لها أن تخدم سيدا آخر ، هو العلم الذى كتبت له السيادة فى عصرنا الحديث) (١٣٦) •

وهذا المعنى نعثر عليه فى كتابات زكى نجيب محمود الفلسفية والأدبية سواء بسواء •

ان الفلسفة العلمية لديه هى التى تقوم « بدراسة الصيغ وتحليلها فى سبيل توضيحها ، وهو يرى أن الفلسفة اذا ما أرادت أن تبقى فعليها أن تقصر مهمتها على التحليل وحده »

(لاحظ أنه يكرر التحليل العلمى ، كثيرا) ، وهو ما يشير الى أن التحليل لابد وأن ينسحب على الجميع ، الفلاسـفة وغير الفلاسفة ، والفلسفة العلمية عنده ـ كما لاحظ عبد الباسط سيده فى كتابه « الوضعية المنطقية والتراث العربى ، الفارابى ، بيروت ٩٠ » هى التى لا تحصر اهتمامها فى اضافة شىء الى عبارات العلماء ، بل تحصره فى عباراتهم والقوانين التى توصلوا الى اكتشافها ، وتحليلهـا لترى ان كانت تنطوى على فرض أو مبدأ ، لتخرجه من الكمون الى العلن ، الأمر الذى يزيدها وضـوحا . ولكى تتمكن الفلسفة العلميـة من وجهـة نظر زكى نجيب محمود من انجاز هذه المهام عليها الالتزام بشرطين : التزام الدقة فى استعمال الألفاظ والعبارات ، وحصر البحث فى المشكلات الجزئية .

ونصل من هذا كله الى مبدأ آمن به زكى نجيب محمود وعمل له ، وهو ، أن فلسفة العلم لا تمتلك موضوعا خاصـا بها ، وانما تمتلك (ولا تخرج عن ذلك) منهجا فى البحث يمارس التحليل العقلى لفهم القضايا الغامضة .

على أن الفلسفة ـ بهذا المعنى ـ تضع بين أيدينا منظورا فريدا لناقد الفكر فى الفترة التى عاش فيها زكى نجيب محمود ، وهى الفترة التى اضطلع فيهـا بدور دارس الفلسفة (وليس الفيلسوف ، وقد اعترف بهـذا كثيرا) وهو الذى يسـعى الى

القضايا الكثيرة فى المجتمع ، ويحاول التعامل معها باستخدام منهجه الذى يتسلح به •

انه المفكر الذى يهبط الى أرض الواقع ليتعامل مع قضاياه بشكل علمى •

وهنا ، يتحدد أكثر دور (ناقد الفكر) كما حرص أن يكونه زكى نجيب محمود ، وحرص أن يضع هذا العنوان ــ ناقد الفكر ــ على أهم مقالاته قاطبة شرح هذا المعنى •

وهو ما يزيد جلاء هذا المشهد الثالث ويوضحه •

(ج) تجديد الفكر :

ان رفض الماورائى ــ الغيبى ــ نعثر عليه فى عديد من الكتابات التى نشرها طيلة حياته ، وهذا الرفض اقترن بالمنهج ــ التحليلى ــ •

وهذا المنهج نعثر عليه فى أهم أعماله قاطبة (تجديد الفكر العربى) ــ الجزء الأول من ثلاثيته الهامة التى حاول فيها مراجعة ما كتب • ففى الجزء الأول من هذه الثلاثية نعثر على أبلغ مثال للنظر عبر المنهج الذى اختاره ــ الوضعية المنطقية ــ ، فنظر الى عدة معان مجردة ليصل منها ــ عبر التحليل العلمى ــ الى قناعات علمية خالصة ، ففى معرض التحول من فكر قديم الى فكر جديد يضع الألفاظ فى سياقين (قديم/جديد)

ليصل منهما ــ عبر التحليل ــ الى الكشف عن طبيعة الفكر الجديد ، والى أى مدى يمكن الأخذ به ، اذ أن « ورود الألفاظ فى سياقها القديم ، ثم ورودها هى نفسها فى سياقها الجديد ، قد لا يدل على أن الفكر الجديد هو نفسه الفكر القــديم ، الا اذا حللنا المراد بتلك الألفاظ فاذا هــذا المراد واحد فى الحالتين » (تجديد الفكر العربى ، ص ١٨٢) ، وهو ما يشير ، الى أن الانتقال من القديم الى الجديد ــ بعد ضرب عديد من الأمثلة ــ لابد أن يكون مقترنا باستخدام هذه الألفاظ .

واستخدام الألفاظ لديه لابد وأن يكون مسايرا للعصر فى مفهوماته ومضموناته « حتى ولو كانت هى نفسها الألفــاظ التى استخدمهــا الأولون ، لكنهم استخدموهــا بمفهومــات ومضمونات مختلفة » (تجديد ، ١٨٣) .

وهو بعد تحليل الألفاظ يتحول الى تحليل المبادىء ، ذلك لأن استبدال مبادىء بالية بمبــادىء جديدة يتم بعد التحليل العلمى ــ وعلى حد تعبيره ــ « تستبدل مثلا عليا جديدة بمثل كانت عليا فى أوانها ولم تعد كذلك » (٢٠٤) .

وزكى نجيب فى هذا كله ينتقل بين شرط التحول فى الفكر الى التحول فى اللغة الى اقتراح فلسفة عربية جديدة .. الى غير ذلك ، مما يصــل منه الى محــاولة (تجديد) الفكر العربى

عبر حاسة نقدية تنصب أساســا على الفكر ايا كان موضعه : الأصول أو المنقول فى نظرة واحدة .

وبعيدا عن جدل صحة هذا الاجتهاد فى الاجابة عن سؤال الأصالة والمعــاصرة ، فانه يتبقى لنا ملامح المنهج الذى آثره صاحبه ليكشــف به عن مواقع الزلل عند الانســان العربى المعاصر .

وهو ما يصل بنا الى مشهد آخر ، بعيد ، من مشاهد ناقد الفــكر .

(د) تحليل الفــكر :

وربما لخص منهج زكى نجيب محمود ما شغل به كثيرا فى أوائل عام ١٩٩٠ ، حين شهد مناقشات ومجادلات عالية بين عدد كبير من مثقفينا وعلمــاء الدين (كالشيخ الشعراوى ود. بنت الشاطىء ...) وغيرهمــا اذ لاحظ تداخــل مفهوم عديد من الألفاظ والمفاهيم يتعارض معه المفهوم الأول لكل لفظة .

وقد لاحظ زكى نجيب محمود فى هذا الوقت أنه لا فارق لدى المتناقشين بين الدين وعلم الدين ، أو بين الدين والفن ، فراح (ناقد الفكر) يشرع قلمه بثلاث مقالات اضافية ــ ربما كانت أفضل ما كتبه ــ تحت عنوان « المطبوعة الزرقاء » .

وقد راح فى الجزء الأول من هذه « المَطبوعة » يتحدث

عن الموقف الطفلى الذى يسود حياتنا الفكرية ، والذى تدور فيه ألسنتنا وأقلامنا ، بمفردات من اللفظ ، حتى اذا ما كان الأمر متصلا « بالأشياء التى جاءت تلك المفردات اللفظيـــة لتشير اليها ، وجدنا أنفسنا ــ فى كثير من الحالات ــ فى موقف من جهل حقيقة ما يتحدث عنه » .

وفى ثلاث مقالات راح يفرق بين الدين والعلم والأدب والفلسفة لئلا تختلط الرؤى ، ملتمسا فى هــذا رسم مطبوعة زرقاء كالتى يرسمها مهندسو العمارة ، محاولا تبين الفواصل بين جزئيات المعرفة المختلفة .

على أن أهم الملاحظات قاطبة هو البحث عن « وضــوح الأفكار » عبر أداة واحدة ، هى أداة (العقل الخالص) ، ذلك ان العقل يظل هو الأداة الوحيدة التى يمارس عبرها التحليل العلمى ، الذى وان تلمس فيه الفروق بين مناهج هــذا العلم أو ذاك ، فان ما يجب ألا يغيب عن الوعى قط هو أن مناهجها جميعا ــ العلوم ــ « تتفق فى كونها مقامة على منطق « العقل »» ، وتحديد هذا الوعى يكون بأن العملية الذهنية تكون عقلا اذا كانت حركة استدلالية ينتقل فيها الذهن من مقدمات موضوعة بين أيدينا ، الى نتائج تترتب عليها » (١٦ يناير ١٩٩٠) .

وحين يصــل زكى نجيب محمود الى التفرقة بين العــلم

والأدب فى موضع آخر ، ويفصل بين العالمين : العلم والأدب ، فانه يحرص على تأكيد وضوح الأفكار على هذا النحو :

(الفرق بعيد بين « أدب بليغ » و « فكر واضح » ، وليس أمامنا أدنى مجال للشك ، بان الحد الفاصل بين فكرة واضحة وفكرة غامضة ، هو أن الأولى تدفق فى جمع ما هو متشابه ليكون بمثابة الأفراد فى أسرة واحدة ، قد يختلفون فى صفات عارضة ، لكنهم يتفقون فى عصب واحد ، وفى الوقت نفسه ، تدفق الفكرة الواضحة ، فى أبعاد ما ليس ينتمى بطبعه الى تلك الأسرة) (الأهرام ٢٢ يناير) .

وزكى نجيب محمود يسهب كثيرا حول وضوح الأفكار ، لكنه دائما ، يرى أن أولى « درجات الوضوح أن نكون على بينة بما يصل وما يفصل وبقدر ما استطعناه من هذا التمييز ، تكون الهداية » .

ورغم أن الكاتب يسهب كثيرا ــ حين يصل الى الأدب ــ حول التنظيم أو النظم (ما يسمونه بالصورة ، أو الشكل أو الفورم) ، ثم حالة (الفردانية) التى يكون عليها الأديب ، وما الى ذلك مما يكون مقصورا على الأدب والفن بوجه خاص،

بما يشير الى أن طريق الابداع الأدبى يختلف أساسا عن طريق العلوم ، فانه يعود فى مقالته الثالثة ليبحث ـ عقليا ـ عن هذه الأدوات التى تسعى الى ايجاد الوحدة التى يتوحد بها ، مما قد يبدو فى الظاهر متفرقا متناثرا ، ويرى أن ذلك يكون المهمة الأولى للفكر الفلسفى .

وهو ، بذلك ، يخلص من أقسام الدين والعلوم والفن ليصل الى الفلسفة .

وقد جهد زكى نجيب محمود هنا ليرسم عدة طرق يسلكها الفكر الفلسفى للوصول الى ضرب من الوحدة بين العلوم ، ثم راح ينهى مقالته الثالثة بهذه العبارة الدالة :

(لقد سرت فى رحلة تصور الخطوط الأولية لأقسام المعرفة الأساسية : العلم ، والدين ، والفلسفة ، والفن ، ايمانا منا بأن أول النهج المؤدى بصاحبه الى « رؤية » صحيحة هو وضوح الفكر ، ولن يتأتى لانسان هذا الوضوح الا اذا درب نفسه على ادراك الصلات والفواصل بين الأفكار ، أو بين المعانى . وبالتالى بين المواقف والأشياء . فليس فى الناس من هو أشد جهلا ممن يخلط الأفكار والمعانى والأشياء والمواقف بعضها ببعض ، ثم يحسب أنه قد عرفها ( ) الأهرام ٣٠ يناير ١٩٩٠) .

(هـ) ناقد الفكر :

لنعد قبل ذلك بقرابة أربع سنوات ، حتى نرى كيف أن (ناقد الفكر) استطاع نقل مفهومه التنويرى حين راح يعمق بين دلالة المفاهيم وخاصة فى توضيح تعريف (ناقد الفكر) الذى هو — بالقطع — مشوبا بضباب الغموض ، مما يجزم به من افتقاد مثل هذا الدور فى حياتنا .

لقد اختار زكى نجيب عنوان مقالته (ناقد الفكر وناقد الأدب) — أهرام ١٦ ديسمبر ١٩٨٦ — وأسهب ، منذ البداية ، فى تحديد الفوارق العميقة بين ناقد الفكر وبين ناقد الأدب . وبعد أن حدد المفهوم الثانى — ناقد الأدب — فرغ بسرعة الى المفهوم الذى كتب من أجله ما كتب ، وهو ناقد الفكر .

وقبل أن نصل الى ما يتميز به (ناقد الفكر) وأدواته التحليلية وما الى ذلك ، يجب أن نشير الى ما سبق وأن تمهلنا عنده من أن منهج زكى نجيب انما هو منهج (الوضعية المنطقية) ، ومن ثم ، فان أداته التى سعى بها الى ذلك لم تتجاوز سعيه الدائم الى التنبيه على تحليل الفكرة المراد الاشارة اليها بفصلها عما يخالفها ، ومن ثم ، يصل الى الفارق الحاد بينها وبين غيرها ، وهو من أهم ما سعى اليه كاتب عصر التنوير عموما .

وعلى هذا يمكن أن نفهم ما يتميز به (ناقد الفكر) فى قوله :

(أول ما نذكره عن ناقد الفكر .. يحمل فى يده عدته النقدية ليعملها فى أية فكرة يريد نقدها ، كائنا ما كان الميدان الذى تنتمى اليه ، فقد يقرأ لناقد أدبى كلاما عن « التجديد » ، فى الشعر ، فيقف هنا متسائلا : ماذا يراد بكلمة « التجديد ؟ » أو قد يقرأ لكاتب سياسى كلاما عن « العدالة الاجتماعية » فيقف متسائلا : ماذا تعنى « بالعدالة » أولا ، ثم ماذا تعنى تلك العدالة وهى موصوفة بصفة تقيد مجالها ، وأعنى صفة كونها ، « اجتماعية » ، وهكذا يتخطى ناقد الفكر حدود التقسيم الموضوعى) .

ونصل بسرعة الى الأدوات التحليلية التى يستخدمها ناقد الفكر ليبحث بها المعنى من عدمه وذلك « لأن هنالك فى اللغة التى هى فى حقيقة أمرها .. فكر .. صاحبها متكلم أو كاتب أقول أن هناك فى اللغة كلمات بغير معنى بعضها يبلغ من الخطورة أن يعيش الناس فى عالم من الوهم ، ينسجونه بأنفسهم، ليصبحوا هم أول ضحاياه ، فمن عاش فى الوهم عن غير وعى منه بان ثمة فجوة بين ظنونه من جهة ، وبين حقائق الواقع من جهة أخرى ، كان فريسة هينة لمن شاء ان يأكل ، وانت اذا بحثت فى فكرة معينة عن « معناها » فلابد أن تتجه ببحثك هذا نحو شىء خارج تلك الفكرة ذاتها ، لأن معناها هو ذلك الشىء الذى تشير اليه » .

غير أننا قبل أن نسأل عن ذلك الشيء خارج الفكرة يجب أن تتنبه ــ كما يكرر ــ الى تحليل عناصر هذه الفكرة .

وعلى هذا النحو نصل بسرعة ــ أيضا ــ الى ما يجب أن يفعله هنا (ناقد الفكر) حين يسأل نفسه : ماذا تعنى ؟ والى أى شيء تشير (بعد تحليلها الى عناصرها) .

وبعد ذلك ، يكون على (ناقد الفكر) أن يشرع الى تحليل ما « تعنيه » تلك العناصر ، وهنا ينتهى الأمر به الى واحدة من حالات أربع على هذا النحو :

١ ــ أن يجد ما يشار اليه بالفكرة : شيئا ، أو صورة من صور السلوك ، أو أى مشار اليه من أى نوع آخر ، وعندئذ تكون الفكرة ذات معنى وانها فكرة صحيحة بوجود معناها ذاك فى دنيا الحقائق .

٢ ــ أن يتأكد ناقد الفكرة من طبيعة ما تشير اليه، لكنه ينظر الى ما هو واقع بالفعل فيجده على غير تلك الصورة ، وعندئذ تكون الفكرة ذات معنى ، الا انها خاطئة فى تصويرها للواقع .

٣ ــ أن يجد ناقد الفكرة أنها تنطوى على تناقض

لأن العناصر الكامنة فيها يعارض بعضها بعضاً ، وعندئذ لا ندرى أى عنصر من تلك العناصر نريد ؟

٤ ــ أن يحلل الناقد فكرة ، فيجدها ــ بحكم تكوينها اللفظى نفسه ــ لا تحمل معنى على الاطلاق ــ أى أنه يجد استحالة منطقية فى أن تشير الى أى موجود بين الموجودات العقلية ، أو بين الموجودات التى يمكن أن يتحقق لها وجود •

وعلى هذا النحو ، فاذا كان ناقد الأدب يبث نقده فى تقويمه الخاص للأثر الأدبى ، فان ناقد الفكر يزيد عمله هنا ــ كما يشدد زكى نجيب محمود ــ على أن يكون « عدسة مكبرة ، تكشف دخائل الفكرة وعناصرها » •

ومن هنا ، فان ناقد الفكر له دور كبير يحول بين الناس وبين (ضباب الغموض) ، وهو ضباب ، يستلزم مثل هذا الناقد ليبعث فيه اشعاعات قوية من (التنوير) الذى يجب أن يضطلع به صاحب العقل الخالص ، والذى يجب أن يكون بيننا فى هذا العصر •

واذا كان بيننا نقاد للأدب « مهما يكن فيهم قصور »

كما يذهب زكي نجيب محمود ، فان (نقاد الفكر) لم يظهروا بيننا ، وهو ما يشـير الى أن الدور الذى حاول أن يقوم به زكي نجيب كرائد من رواد الفكر عندنا هو دور حـاول به صاحبه ــ عبر النص الأدبى ــ أن يصـوغ به مفهومه التطبيقى لناقد الأدب •

وهو ما يقترب بنا ، أكثر ، من مفهوم (ناقد الأدب) عند زكي نجيب محمود : ما هو موقفه ؟ وما هى المبادىء النظرية التى يقوم عليها ؟ ••

ناقـــد الأدب

قبل أن نحـــاول الاجابة عن أسئلة كثيرة حول تصـــور زكى نجيب محمود (لناقد الأدب) ، فان ثمـــة ملاحظة أولية لا يجب اغفالها فى هذا الصدد ، وهى تتحدد فى أن ناقد الأدب لديه ينصرف الى الشعر دون الأجناس الأدبية الأخرى ، ويكاد ينصرف اليه تمام الانصراف .

ومراجعة جهوده فى ذلك سوف يتبين لنا ، أنه ما عدا بعض المقالات النقدية ــ الأدبية ــ التى تعد على أصابع اليد الواحدة طيلة حياته ، فانه لم يتجـــاوز الشعر بأية حال .

وهذا الميل لنقد الشعر بوجه خاص ، يعود لديه ، الى ما يمثله هـــذا الجنس الأدبى فى الفكر العربى (والفلسفى بالتبعية) اذ أنه يعنى عدة تصـــورات نجدها فى اهتمام العرب بالشعر حتى أصبح (ديوان) العرب ، وتصور فلاسفتهم له على

أنه فرع من فروع المنطق ، وبذلك يحدد بداية مهمة الشعر المعرفية التى يؤديها معبرا عن الطبيعة الذاتية لصاحبه . وقد سعى كثير من هؤلاء الفلاسفة الى محاولة استخلاص القوانين الكلية للشعر بوجه خاص .

وهذا الاهتمام نجده خاصة لدى ابن سينا ، وابن رشد ، والكندى ، والفارابى .

(لابن سينا « فن الشعر من كتاب الشفاء » ، وللفارابى بعض الرسائل ، كما يذكر ابن النديم ان للكندى مختصراً للشعر ، كذلك يذكر ان له رسالة أخرى عن « صناعة الشعر » ، وان لم تصل لنا .. الخ) .

وبناء على هذا ، فليس من المصادفة فى شىء أن يكون لزكى نجيب محمود عديد من الدراسات عن الشعر عند أولئك ، مثل دراسته الهامة : نظرية الشعر عند الفارابى (فى كتابه : مع الشعراء) ، أى أن زكى نجيب محمود يشير ــ أكثر من مرة ــ الى أن هؤلاء الفلاسفة العرب كانوا يمثلون علماء الكلام والفقهاء والمتصوفة .

واذن ، كان الشعر العربى ، هو فن العربية الأول ، وهو ما كان يشير معه الى تضمينه لطاقات معرفية وفنية قلما تتوفر

لغيره ، حتى أنه كان يرى فى الشعر ــ دون غيره ــ قدرا من الأهمية الى درجة يتخذ منه الجنس الأدبى الأول للحكم على الثقافة والمعرفة والكثير من القضايا المعاشة .

أضف الى ذلك ما يمكن ملاحظته من الارتباط الوثيق بين الشعر والفلسفة فى التراث العربى ، اذ يلاحظ أن ثمة علاقة لا يمكن انكارها بحيث يصعب الفصل بين النظر الى تصورهم للشعر من زاوية ابداعه أو تأثيره أو طبيعته الخاصة وبين ذلك التيار الفلسفى كما لاحظ كثير من دارسى هذا الجانب .

وتأسيسا على ذلك ، فان التعامل مع نقد الشعر لدى زكى نجيب محمود لا يخلو من مسحة فلسفية ، وهو ما لا ندهش معه حين نلحظ أنه فى كتابه (سيرة عقلية) ، وفى صدد تحدثه عن جهده فى مجال النقد الأدبى ، يسمى جهده (نظرية)

وهو يعود الى « موقف واضح مؤسس على مبادىء نظرية » . بما يشير الى دلالة تفسير المصطلح ، أى أننا أمام عدة تصورات مؤلفة تأليفا عقليا نسعى معا لديه الى ربط النتائج بالمقدمات .

وعلى هذا النحو ، سوف نحاول الآن أن نعيد طرح تراكيب بنية هذه النظرية ــ عند زكى نجيب محمود ــ وملاحظة العلاقات الداخلية بينها ، تبعا لموقفه الخاص من العملية النقدية

فى الأدب ، واضعين فى الاعتبار ــ كما أشرنا ــ أن المدخل الأول لديه يقوم على أسس تنويرية وعلى تفكير فلسفى خاص •

والآن ، ما هى ملامح نظرية (ناقد الأدب) عند زكى نجيب ؟

سوف نلحظ أن هذه النظرية تقوم على عدة تصورات بعضها عام وبعضها خاص ، بعضها يرتبط بالتحليل العقلى الخالص •

ومع أن تلك التصورات يمكن الا تؤلف (نظرية) كاملة ــ كما يصر هو على أن يسميها « نظرية » ، فان تعمده اطلاق مفهوم (نظرية) بصدد النقد الأدبى ــ ويخصص لهذا فصلا كاملا ــ يدفعنا الى تلمس عدة خطوط أو مواقف تشكلها •

الموقف النقدى :

منذ البداية يشير الى مفردات النظرية النقدية لدى الآخرين ليحدد نفسه فى مركز هذه الخارطة النقدية المعاصرة له ، فيرى أن هناك عدة زوايا للنظر الى النص الأدبى • وبينما يسهب فى الاشارة حول زوايا الآخرين : الزاوية النفسية ، والزاوية الاجتماعية ، والزاوية التأثرية ، يصل هو الى الزاوية الرابعة (بعد النظر فى مادة النقد) الفنية • وعلى هذا الأساس يصف النقاد فى ثلاثة أنواع :

ـ كاتب التعليق الأدبى فى الصحف .

ـ ناقد يتناول عملا بالدرس والبحث .

ـ فيلسوف صاحب نظرية جمالية .

ومع أنه اختار أن يكون من النوع الثانى ، فهو يبسط سمات هؤلاء النقاد قائلا :

« فأما أولهم فمهمته أن يقدم كتابا للقراء .. وأما الناقد فلابد أن تكون له أسس نظرية فى طبيعة الأدب ، ليقيم عليها نقده ، لا بالنسبة الى كتاب واحد بعينه يتولى عرضه ، بل بالنسبة كذلك الى أى عمل أدبى آخر ، فهو بعد أن خبر على طول الأيام جزئيات أدبية كثيرة ، كأن يكون قد درس لنفسه عددا ضخما من قصائد الشعر ومن الروايات والمسرحيات استطاع أن يستخلص قواعد نظرية عامة يجعلها أسسا للحكم الأدبى على ما يريد أن يحكم عليه . فاذا كانت الجزئية الأدبية الواحدة المعينة هى التى تستغرق اهتمام المعلق الأدبى ، فان القاعدة النظرية التى تبنى عليها الأحكام الأدبية هى التى تستغرق اهتمام « الناقد » عند التطبيق على عمل أدبى معين ، أو ربما على عصر أدبى بأكمله ، .. ثم يأتى الفيلسوف » (قصة عقل ، ١٥٦) .

وعلى هـذا النحو ، فان زكى نجيب محمود يمثـل دور (الناقد) ، أو النوع الثانى ، فهو يعلو على (المعلق الأدبى) درجة ، ثم يهبط عن (فيلسوف الجمال) درجة ، فيحتل دور (الناقد الأدبى) بما فى ذلك من تصـورات فنية كثيرة ، لعل من أهمها ، على الاطلاق ، أنه يتميز ، من بين أصحاب زوايا النظر الى الأثر الأدبى ، بالانكباب على القطعة الأدبية ، ولا يحصر نفسه لا فى ظروف نفسية أو اجتماعية أو انطباعية ، وانما يحصر نفسه ـ كما يقول ـ على طريقة التراكيب الفنية .

ان زكى نجيب محمود يختار أن ينصب الحس النقدى لديه على جزئيات البناء الأدبى (أو الفنى) جزئية جزئية ، ثم النظر الى العلاقات التى ربطت لفظا بلفظ وصـورة بصـورة حتى يصل ـ بعد ذلك ـ الى (التكوين) أو الشكل .

وهنـا نصـل الى أهم ما يتميز به زكى نجيب محمـود عن غيره .

وهذا التميز يتخذ شـكل العقل الخالص فى التعامل مع المـادة الأدبية التى بين يديه . فهو فى حين يجعل الأولوية للقطعة الأدبية ذاتها ، فانه يضـع نصب عينيه ـ فى الوقت نفسه ـ أن هـذا الاتجاه ، بما يمثله من عقل صارم انما هو « أقرب من سواه فى النزعة العلمية القائمة على تحليل موضوعى للعناصر

وطريقة اجتماعها أو افتراقها دون أن يتدخل البحث بعاطفة ذاتية تميل به الى ما يرضيه وجدانا ، لا ما يرضى « الحق » مجردا من غواية الوجدان » (قصة عقل ص ص ١٥٧ ، ١٥٨) .

والنظر الى بقية ملامح الصورة دون اغفال نقطة التكوين الأولى فيها من ملامح ناقد عصر التنوير الذى يستوجب النهضة الشاملة ، وفى الوقت نفسه فيها وحدة العناصر فى صورة واحدة ، وهى من أهم خصائص التفكير الفلسفى .

ان زكى نجيب هنا نظر الى الحياة الثقافية ـ بوجه عام ـ فاذا هى عدة فروع تضمها وحدة بمثابة الروح الواحد ، وهى طريقة تميز (ناقد الفكر) منذ الأربعينات حتى اليوم ، وطريقة يتميز بها ـ كذلك ـ (ناقد الأدب) ، وتعود الى هذه الفطرة التى تميز بها . يقول :

« ولقد حبانى الله ميولا فطرية تعددت حتى وسعت منطقة التفكير الفلسفى ، وقابلية التذوق للأدب والفن معا ، وهو تذوق قد يعقبه آنا بعد آن محاولات النقد القائم على التحليل والتعليل .. (و) .. ومن هنا ترابطت فى مخيلتى الفلسفة والأدب والفن فى رقعة واحدة » (١٧٣) .

وهذه النظرة الى الأثر الفنى نجدها فى عديد من كتاباته

النقدية . وفى كتابه الهام (فى فلسفة النقد) نستطيع العثور على هذه النظرة بما يسميه مرة (القاعدة النظرية) ، وفى مرة أخرى (الاهتمام بالنص/الناقد ، لا النص القارىء/أو الكاتب . وهو لهذا يؤثر الحديث عن أسلوب ناقد شـمولى النظرة متخصص الفهم مثل كنيث بيرك ، يقول :

« أن يوجد الناقد الواحد ذو القدرة الخارقة ، فعندئذ لا يمنعه مانع من أن يطبق على العمل الأدبى الواحد كل اتجـاه ممكن ، اذ ماذا يمنـع بعد أن يفرغ من تحليـل العمـل الأدبى من حيث البنـاء اللغوى والمفردات اللغوية ، ماذا يمنع بعد ذلك أن يعود الى النظر ، ليرى العلاقة بين هـذا العمل الأدبى وحياة مؤلفه » (فى فلسفة النقد ١١٣) .

وهو يعنى بوضوح أنه ليس هناك مانع من تلمس بقيـة المناهج الأخرى ، بحيث يكون الشرط الوحيـد فى العمليـة النقدية هو المرور بالبناء الفنى أولا . وهو وان حمل معنى واعيا للنظر الأدبى فهو يطوى تفكيرا فلسفيا شموليا .

انه يضيف الى النص ما يكمل به أدواته النقدية ولا ينقص منه أهم هذه الأدوات قاطبة : النظر الفنى .

على أننا قبل أن نصـل الى التصـورات الخاصـة عن

(العمليــة النقدية) لابد من الأشــارة الى مفهوم الأدب عند زكى نجيب محمود ٠

انه المفهوم الذى يعمــق به الرؤيــة ويطوعهــا لأدواتــه الواعية ٠

وهذا المفهوم يتناثر فى عديد من كتاباته وبوجه خاص فى (قصة عقل) و (مع الشعراء) ٠

ومفهوم زكى نجيب ينبع من طبيعــة العقل الخالص التى تنسحب على فكره كله ، وهو مفهوم ينسحب على رؤية الناقد أكثر منه على رؤية المبدع ٠

ومن هنا ، نظل فى حالة التفرقة الحادة بين العقل (رؤية الناقد) والذوق ٠

وفى جميع كتابات زكى نجيب محمود نستطيع أن نفرق بين لحظتين :

١ ــ اللحظة العابرة ٠

٢ ــ اللحظة المسحورة ٠

وهو يضرب أمثلة عديدة ليبرهن على الفارق الشاسع بين اللحظتين ، من ذلك ما يأتى على شكل سؤال استنكارى يحمل معنى اجابته :

« فخبرنى .. وما الفارق بين شاعرهم حين يقول « والظلم من شيم النفوس » وبين عالم الطبيعة حين يقول : « التمدد بالحرارة من شيم الحديد » و « الغليان من صفات الماء » كلاهما يعمم الحكم .. » (قصة عقل ، ١٦٤ ، ١٦٥) .

معنى ذلك أنه اذا كانت اللحظة الأولى هى اللحظة التى تحاكى ما يجىء فى الحياة كما هى ، فانها لا تخرج عن مرور الحركة الميكانيكية الجامدة بدون أن تترك أثرا ، أما اذا حاولت أن تصوغ حالات من قبل « الى عالم الصياغة اللفظية » ، فهى حينئذ تتحول الى هذه اللحظة المسحورة التى لا تدانيها أية لحظة أخرى . الفن أو الأدب الذى يحمل سمات خلوده اذن ، هو الفن الذى يحمل سمات تفرده ، انه يصف هذه اللحظة المبدعة حين يقول :

« هى تلك التى يلقطها الفنان من مجرى الزمن ، فيخطها على الورق لفظا ورسما . أو يثبتها على الحجر نحتا ونقشا .. فذلك هو الفن بأدق معناه .

الفن الأصيل الصحيح هو أن تثبت حالة من حالات الوجود بتفصيلاتها التى تجعلها فردا فريدا بين سائر الحالات ، بحيث تعرف كيف تتخير لها من

تفصيلاتها ما يخلع عليها بين سائر أخواتها ذلك التفرد الذى لا يشاركها فيه شريك آخر على امتداد الزمن واتساع الكون وتعدد الكائنات » (قشور ولباب ، ص ٩٥) .

وعلى ذلك ، فلابد أن يفرق الناقد بين هاتين اللحظتين (العابرة والمسحورة) ، بما يمكنه ، مع تلمس اللغة كأداة مقصودة لذاتها لا « أداة أخبار » من الوصول الى هذا التراكم الفنى الأثير ، والذى لا يتكرر قط مرة أخرى ، ومن هنا ، فان القصيدة لا تروى خبرا ، ولا يعنيها ذلك ، بل انها كما يؤكد :

« لتهيىء لك بهذه اللحظة العابرة التى مرت بواحد من الناس ، عدسة تنظر خلالها الى ما جبلت عليه الفطرة الانسانية الحساسة بعد حيرة وقلق ما دامت حية ، وانها لحيرة وانه لقلق لا يزول الا مع الموت » (مع الشعراء ، ١٣٨) .

ويبدو أن زكى نجيب محمود يجد أن ثمة علاقة ما بين اللحظة البسيطة ، العابرة ، وبين تلمس الذوق الفنى فى الحكم (الناقد) على العمل الفنى ، ومن هنا ، فان تلمسه للعقل فى العملية النقدية يستلزم صب مفرداته المجردة على اللحظة المركبة (لا البسيطة) وهو ما يتمشى مع منهجه العام فى التعامل مع العمل الأدبى (أو الفنى) .

ورغم أنه يسلم للفن بحالة خاصة متفردة عما حولها ، فهو لا يسلم له بتطبيق منهج تمتزج فيه علامات العقل والذوق فى آن واحد ، مع الوضع فى الاعتبار الاهتمام بالعقل فى المقام الأول : وهو ما يفهم معه تحديد مفهومه عن (النقد الأدبى) ، حين قال :

« النقد ــ اذا أراد لنفسه ــ أو أريد له ــ ان ينأى عن اهواء « الذوق » ليقيم قوائمه على « علم » أو ما يشبه العلم فى موضوعية النظر وفى الركون الى التحليل ، لم يكن له بد من أن يضع أمامه تصورا واضحا لما يتوقعه من العمل الفنى ، ليقيس الحالة الجزئية المعروضة أمامه ، بالصورة المثلى ، كى يتبين الى أى حد تقترب أو تبتعد تلك الحالة المعروضة من هذا المثال المنشود » (قصة عقل ، ١٦٢) .

وهذا المفهوم الذى يقوى على العلم (العقل الخالص) هو ما يقترب بنا من زكى نجيب محمود ، وهى تصورات تتناثر فى تضاعيف كتاباته لأكثر من نصف قرن وتمتزج بالتفكير الفلسفى وتتحدد به .

(ا) العقــل :

لاشك أن أهم التصورات التى حرص عليها زكى نجيب

محمود ، انما كانت التفرقة الدائمة بين لغة العقل ولغة الشعور

ورغم أنه كان يستخدم ، دائما ، منهج البحث فى التحليل المنطقى فى كل ما كتب ، سواء جاء هذا فى قضايا العلم أو قضايا الأدب ، فانه كان حريصا ـ فى الوقت نفسه ـ على التفرقة دائما بين عقل الانسان وذوقه .

وقد كان استخدام هذا المنهج التجريبى ، الذى لم يخل منه مؤلف علمي واحد له ، جزءا من عمليـة أقرب وأوسع هى عملية التنوير التى كان متوفرا عليها ، ومن هنا ، فان موقفه من النقد الأدبى ، ضمن مواقف أخرى كثيرة ، كان يقوم ـ فى المقام الأول ـ على التحليل العقلى الخالص ، فهو يحرص دائما على أن يقوم النقد الأدبى على العلم .

ولم يكن العلم لديه ليختلف قط عن العقل ، فهو ـ على سبيل المثال ـ يقول فى تعريف العلم :

(« العـلم » هو منهـج البحـث ، أيا كان « الموضـوع » المبحوث بذلك المنهج ، فقـد تصب المنهج العلمى على شعر المتنبى لدراسته واستخراج خصائصـه ، وقد تصبه على بقعة من الأرض لترى صلاحيتها أو عدم صلاحيتها لزراعة القطن ، أو قد تصبه على ضرب من المعادن لتحدده وتحدد خصائصه، فليس العلم علما بموضوعه ـ اذ تتعدد موضوعاته

وتتدرج ــ ولكنــه علم بمنهجــه . وعلى هـــذا الأساس ، فحين أقول ان النقد الأدبى « علم » فانما أريد ألا أفرق فى أصول المنهج المتبع فى دراسته ، والمنهج المتبع فى دراســة أى ظاهــرة من ظواهــر الطبيعة ..) (قصة عقل ، ١٦٠) .

وكما رأينا ، فانه لا يخلو من دلالة اختيــاره ، منذ فترة مبــكرة ، وليم وردزورث حين ترجــم مقدمــة ديوانــه ــ فى الثلاثينات ــ ليدلل بها على تلك التفرقة بين العقل والذوق ، مؤكدا فى هذه الترجمة أنه يقدمها للشعراء « المحدثين فى البلاد العربية لعله أن يوجه ويعين » (قشور ولباب ، ٣) ، مؤكدا أن الذوق يمكن أن يكون ملكة مكتسبة لا تنشأ « الا بالتفكير » .

وقد راح يعمق المعنى فى التفرقــة بين الذوق والعقــل فى كتاباته المتوالية . ففى فصــل بعنوان (تحليل الذوق الفنى) يسهب كثيرا حول تحليل حاسة الذوق التى لا تعدو أن تكون أكثر من حاسة فطرية أو أقرب الى الفطرية من غيرها ، كما أنهــا مباشرة لا تستغنى عن الرمز للتعبير عن الموقف ، وهو ما يشير الى أن حاسة الذوق تلك « لا تستغنى بالرمز ــ لغويا أو غير لغوى ــ عن الشىء نفسه أو عن الموقف نفسه » .

وهو لذلك يفرق كثيرا بين التذوق الفني والنقد الفني ، اذ أن مرحلة النقد الفني هي :

(مرحلة ثانية بعد مرحلة الذوق أو التذوق ، وهى مرحــلة يقوم فيها الناقد بعمليــة تحليلية ، أى بعمليــة فكرية لا ذوقية ، اذ يحــاول أن يلتمس المواضــع والعناصر التى تدخــل فى تركيب الشىء المنقود ، والتى كان من شأنهــا أن تحــدث ما قد أحدثته من أثر ابان عمليــة التذوق) (فى فلســفة النقد ، ٢٨) •

وزكى نجيب محمود يسهب كثيرا فى مد الخطوط الأولية التى ينشأ منها « الذوق » ، فيسأل متى ينشأ ؟ ومتى يتوفر عند فرد أو آخر ؟ وما هى وظيفة رموزه وجمالياته ، وما الى ذلك • غير أن المهم هنا أن ذلك كله يتم بهدف واحد ، هو ، تأكيد الفارق الأساسى بين التذوق الفنى والنقد الفنى ، فبينما يمثل الأول مرحلة أولى للفهم فى حين يمثل الآخر ــ النقد ــ مرحــلة تالية يقوم فيها الناقد بتحليل النص ، وهو تحليل يستخدم فيه المنهج (العلمى) الذى يحكمه العقل ويؤكده •

انه لا ينكر الذوق ، لكنه لا يجعل منه هدفا نهائيا •

وهو يضع الذوق بمثابة الفروض التى يتم تأييدها أو نفيها بعد أن تمر بمخبر العقل •

ولأن الناقد هنا يسعي الي تأكيد قيمة العقل ــ عبر أى

نص ــ فانه يحلل أية فــكرة تقابله ، ليستخلص من الأفــكار المطروحة فكرة واحدة هى التى تدل على الوحدة الحقيقية فى النص • واذا كان لابد من مبدأ فى أية عمليــة تحليل ، فان هذا المبدأ ــ لديه ــ لابد أن يظهر فى ضوء العقل لا غيبته ، وعموما نستطيع أن نعثر عليه فى نقــده لعديد من الشــعراء والنقــاد والكتاب ، فهو حين يتحــدث عن الشــاعر ، يرى انه ــ أى الشاعر ــ لابد وأن يكون أحد رجلين :

(اما أن يكون من طراز يقود ويهدى ، واما أن يجىء وفى يده مجهر ، يسلطه على الطبيعة الانسانية كما هى كائنة لا كما ينبغى لها أن تكون ، وقد كان شكسبير من هذا الفريق الثانى) (مع الشــعراء ، ص ١٢٤) •

ولا يخفى زكى نجيب اعجــابه الشــــديد بشــــكسبير ، وبشخصيته العقلانية الصارمة • وهو لهذا يضرب أمثلته من بين الرجال الذين يعرفون منطق العقل من تاريخ الفلسفة كسقراط فى الفلسفة على سبيل المثال • وربما لهذا السبب ، حين يتحدث عن عصرنا العربى الراهن ، يقرن بينه وبين عصر النهضة الأوروبية • اذ أن القرن السادس عشر ــ قرن شكسبير ــ تســوده روح واحدة ، هى هــذا التعارض بين القيم الجديدة والقيم الموروثة، وغلبة العقل فى كثير من الأحيــان • وربما يكون ذلك السبب

الذى لا يجد فيه فارقا يذكر بين شكسبير من حيث ما أداه فى توضيحه لطابع النفس الانسانيــة ، وما يؤديه العلم من حيث موضوعية البحث وحياده • كما أن الشعر الذى تعرض له بالنقد حينئذ كان يلقى منه الغضب الشديد لكونه يفتقر الى قيمــة العقل التى لا تذوب فى بحيرة الذوق الفاســد النابع من خبرة الشاعر الخاصــة ، وهو ما نجد أمثلة كثيرة له فى كتابه (مع الشــعراء) وبوجه خاص حين يتعرض لنقد قصــائد صــلاح عبد الصبور (الناس فى بلادى) وعبد المعطى حجازى (كان لى قلب) وغيرهما من ممثلى الشعر البارزين فى هذا الوقت •

على أنه ، على العكس من اتفاقه أو اختلافه مع القصائد التى يتعرض لها ـ فان قناعته العقلية تسيطر على أداة النقد لديه بالشكل الذى لا يمكن أغفاله ، انطلاقا من أن التحليل العقلى يظل من أهم بواعث عصر النهضة وتطوره •

ان الفن (والأدب بالتبعية) ليس لديه وظيفــة مباشرة ، وانما يؤدى دوره بما فيه من امكانات عفوية مركبة • وكثيرا ما ردد زكى نجيب ـ كما ســنرى ـ أن الفن ليس له معنى ، والشاعر ليس رجل أفكار ومعان •

وهذه العبارات تسعى فى المقام الأول الى أن وظيفة الشعر هي الكشف عن جوهر العالم الحقيقي وليس الصور العابرة •

آنه يفسر (النموذج) الذى يمكن به تفسير كثير من النماذج الأخرى • وبهذا تكون مهمة الأدب « ادارك العالم الباطنى بكل منحنياته وقسماته ـ على وجه الخصوص • هذا الادراك ذاته هو الذى يثير القارىء ويحرضه على اتخاذ موقف من عالمه ، أى أن الفن يعيد تشكيل سلوك الانسان بحسب الخبرات النفسية التى كشف عنها » ، ويحدد البعض هذا أكثر حين يقول ان وظيفة الصورة هنا « هى أن تستدعى مواقف مشابهة عرضت للانسان فى حياته ، وبالتالى ، فهى تحرض ـ فنيا ـ على اتخاذ موقف ما ، وان يكن له وجهة نظر محددة وفقا للايماءات والايحاءات المستثارة » (مؤتمر كلية تربية دمياط ، ابريل ١٩٨٦، بحث د. أحمد عبد الحميد يوسف) •

ومعنى ذلك ، أن وظيفة الفن ـ كما يرى زكى نجيب فى فهمه لجون ديوى ـ تحقيق تواصل تام لا يعوقه شىء بين الانسان والانسان ، تواصل حقيقى يتم فى نطاق عالم مليىء بالهوات والأسوار التى تحد من كل صيغة جماعية مشتركة قد تتخذها التجربة •

ومن هنا ، فان زكى نجيب محمود لا يريد أن يؤدى الفن دوره وهو تابع ، وانما وهو متحرر من أى قيد ، بحيث لا يستهدف أن يخدم مجتمعا بعينه أو أسرة بعينها ، وانما المجتمع الانسانى بأسره •

ولعل ذلك يفسر مواقف عديدة لزكى نجيب منها موقفه من السياسة ، فهو لا يريد أن يهبط الى أرض الواقع السياسى ــ ممارساته اليومية ــ وانما أن يصعد الى عل ، مؤثرا القيم السياسية والاجتماعية من حيث هى فكر •

غير أن الكاتب هنا لا ينفى عن الشعر (أو بقية الأجناس الأدبية الأخرى) قيمة التغيير ، وانما يظل جهده (كناقد) منصرفا الى البناء الفنى ، يعمق مفهوم الصورة فيه ويحلل اللفظة ، ويسعى الى تحديد الاطار ، فاذا نجح فى ذلك نجح فى استثارة فكر القارىء وخلاص المتلقى مما يشوب أية قيمة مجردة •

ومع وضعنا فى الاعتبار ان هذا المفهوم لوظيفة الفن ــ من حيث وسيلة التأثير ــ يظل أسير معايير فنية مجردة ، مهما نجح العقل فى التأكيد على القيم ، تظل الوسيلة (اجرائية) بحتة ، تنفصل عن حركة المجتمع وتطوراتها المتواصلة •

(ب) الشكل :

وانطلاقا من ايثار زكى نجيب محمود للصورة (الشكل) ــ قبل اختيار نفس المبدع أو مجتمعه ــ فان اختيار البنية فى النص الأدبى (القطعة الفنية عموما) يحتم علينا ايثار الشكل الذى هو ، عنده ، جوهر الفن •

ومن هنا ، فان التركيز على الوحدة (العضوية) بين أجزاء

الأثر الفنى الواحد يظل سر الابداع الفنى ، فلكى نقترب من النص الأدبى ، يجب أن نسأل أنفسنا :

ــ كيف ركبت أجزاء النص أو عناصر البناء الفنى بحيث تتسائد ، وبحيث ان العلاقة الداخليــة بينها تكون ما يســمى (بالوحدة العضوية) •

فحين لا يولى الناقد أية عناية لخارج النص ، فان (الشكل) يصبح لديه الغاية الأولى التى يبحث فيها عن هذه القيمة الفنية • فزكى نجيب محمود يؤكد هنا أن الوحدة العضــوية هى التى تجعل من (الفرد) الواحد فردا واحدا لا تعدد لهويته ، بالرغم من الكثرة الهائلة التى تدخل فى كيانه • وقد رأينــا فى أحــد تصوراته التعددية عنايته القصوى بأهمية التفرد الذى لا يكون له شبيه بين كائنات الدنيا بأسرها ــ ما مضى وما هو كائن ــ فى أن يكون الأدب أدبا أو الفن فنا •

ايشــار الشــكل العضــوى Organic Form

اذن ، يستحوذ على الشكل قبل المعنى •

وللناقد هنا كتابات كثيرة يؤكد بها هذا الرأى ، انطلاقا من أن ادراك حقائق الأشياء فى جوهرها هو ادراك لأشكالها • وهذا الادراك يصــل اليه الناقد عبر وقفــة تحليلية تتحقق بالتحليل العلمى • وهو يضرب أمثلة تعليمية كثيرة ، لعل من أهمها ما ظهر

فى مقالته الهامة (الصورة فى الفلسفة النقد) ، وتنظيراته الهامة فى كتابه (قصة عقل) وبعض فصول كتابه (فى فلسفة النقد) .

ومجمل رأى زكى نجيب محمود هنا هو ما يوجزه فى هذه السطور :

(ما يسمى بالوحدة العضوية بين الأجزاء التى تجعل كل جزء مؤثرا أو متأثرا ببقية الأجزاء جميعا ، وهكذا الحال فى الكائن الحى ، لا يستقل فيه عضو من سائر الأعضاء ، برغم ان لكل عضـــو منها وظيفته الخاصة ، فلا الرئتان تتنفسان بغير قلب ، ولا القلب يضخ دما فى أوعيته بغير رئتين ، ولا المعدة والامعاء تفعل فعلها بغير دم وتنفس . وهكذا ينبغى النظر الى ما ننظر اليه من قصـــائد الشعر وروايات وتصـــوير ونحت وعمارة وموسيقى) (قصة عقل ، ١٦٨) .

فالعملية النقدية ــ اذن ــ تتسم بعدة سمات من أهمهـــا أن يكون الشكل هو المحور الرئيسى فيها ، مع عدم اغفال الفردية والتجســـيد فى العمل الفنى . وهو ما يتحـــدد أكثر عبر الفكر العلمى ، وخلال منهج التحليل ، تحليل الشكل الى اجزاء لفهم جمال هذا النص وسر قوته .

(ج) الأثــر :

ولا بأس من العودة ، ثانيــة ، لأهميــة الأثر الأدبى لدى زكى نجيب •

أن تعاملنا مع الشكل هو ما يجب التنبه اليه هنا • فاهتمام النــاقد الأدبى بالنص لم يكن ليتــأثر ـ كمـا يزعم فى بعض كتاباته ـ بسبنجارن فى كتابه ـ العلامة (النقد الجديد) ، أو أن هذا التأثر لم يأت بشكل فوتوغرافى جامد •

وقد أشار فى كتابه (قشور ولباب) الى أن لقاءه بالناقد الأمريكى سبنجارن كان بمثابة نقطـة ابتداء • ومع ذلك ، فهذه النقطة ، تكاثرت وتحولت الى نقاط ، فمؤثر فعال ، لا سيما حين التقى بنظرية النظم عند عبد القاهر الجرجانى •• الى غير ذلك مما كونه تكوينا فنيا جديدا •

ومهما يكن من درجة التأثر بالغير أو التغير بالوازع الذاتى لتكوين رؤية لناقد الأدب ، فمن المؤكد أن مفهوم زكى نجيب محمود ، عن أهميــة الأثر الفنى ، انما كان نابعــا من تفكيره الفلسفى قبل كل شيء • وقد مر بنا كيف أنه فى معرض تقسيمه لاتجاهات النقد ، وتصنيفه لها بين نفسية واجتماعية وانطباعية ، كان عليه أن يتمهل عند الاتجاه الرابع الذى آثره ، وهو الاتجاه الذى يولع بالأثر ويتوقف عنده ويجعل « النقد الأدبى مقصورا على دراسة الأثر نفسه » •

وهذا الأختيار يمر بمرحلتين أثنتين :

١ ـ لا يجاوز هذا الأثر أو القطعة الأدبية الا فى حالة واحدة ، هى « اذا كانت هذه العوامل الخارجية أدوات لفهمها هى ووسائل الاحاطة بدقائقها وتفصيلاتها » (فى فلسفة النقد ٢٢٣) فالنص مرسوم بتكوينه ولغته وعناصره الخاصة به .

والنص مغلق لا يفض مغاليقه برموز خارجية . غير أن هذه المحاولة قبل أن تبدأ ، لابد وأن تمر بمرحلة جديدة تتعرف فيها على هذا النص. وهنا تبدأ المرحلة الأخرى ، أو السابقة على المرحلة الثانية .

٢ ـ لابد « للناقد من قراءتين على أساسين مختلفين، فقراءة أولى يتذوق بها ، والى هنا ليس هو بالناقد ، لأنه ربما قرأ وتذوق ووقف عند هذا الحكم لا يتكلم ولا يكتب . أما اذا هم بالكلام أو الكتابة ليعلل تذوقه ، فهاهنا تأتى قراءة ثانية لها على النحو الذى وقع » (فلسفة النقد ، ٢٢٣) .

وهنا تثور قضية أخرى تتعلق بطبيعة النقد الأدبى :

أيكون ذاتيا أم موضوعيا ؟

أيكون فنا أم يكون علما ؟

ويتولى زكى نجيب الاجابة فيقول :

« لو أراد الناقد بعد قراءته الأولى التى تذوق بها القطعة الأدبية أن يحدثنا عما تذوق ، فماذا عساه يقول ؟ ..

يقول كلاما آخر يعبر به عن حالة نفسية أخرى خاصة به ، وعندئذ يكون أديبا منتجا للأدب ، لا ناقدا يحلل قطعة أدبية . أو يقول كلاما يوضح به « لماذا » استحسن ما استحسنه أو استهجن ما استهجنه ، بحيث يجيء الكلام هنا مشيرا الى شيء فى القطعة الأدبية نفسها لا الى شيء فى نفسه هو ؟ (السابق ، ٢٢) .

وهنا ، نواجه السؤال نفسه من جديد :

أين يقف زكى نجيب محمود من الناحيتين ؟ انه يقف ـ القطع ـ فى الناحية الأخرى ، لأنها أصوب وأقرب الى نهجه لفكرى .

ومرة أخرى تكتشف أن فهم زكى نجيب للنص يخضع ، أساسا ، لفكره الفلسفى ومنهجه النقدى فى آن واحد .. انه يجاوز القارىء العادى الى القارىء المثقف الى الناقد الذى يستفيد من فهمه الفلسفى الخاص ، فيعاود الصعود فوق التصورات النظرية التى بنى عليها أحكامه الأدبية .

وهو ما نصل به الى تصور آخر لاحدى أدوات ناقد الأدب

(د) اللفظة :

ان فهم زكى نجيب لموقع اللفظ وموقفه يصل الى درجة عالية من الأهمية .

وقد مر بنا كيف أن الجرجانى (أهم مؤثرات زكى نجيب) كان قد أولى عناية بالغة للفظة من حيث موضعها فى التركيب اللغوى ، وكيف انه اذا أريد بحث المعنى الكلى ـ أو حتى الجزئى ـ لابد من النظر الى « النحو » الذى يقيم الروابط بين الكلمات فى التراكيب اللغوية ، فاذا هى تأخذ نسقا معينا .

أيضا مر بنا كيف أن (الوضعية المنطقية) أولت عناية بالغة للفظة ودقة وضعها فى النسق الفكرى (أو الأدبى) .

والواقع أن زكى نجيب محمود لقى هجوما عنيفا لاهتمامه الكثير بالألفاظ وتحليلها برغم أنه يكاد يكون هو (ناقد الأدب) الوحيد فى جيله الذى عول كثيرا على استخدام اللفظة ،

وراح ــ دون ســواه ــ ينتفع بما جاء به الجرجانى فى القرن الخامس الهجرى .

ومن هنا ، جاء الاهتمام باللفظ ليزيد من خصوصية تجربته فى النقد الأدبى ولدينا ثروة وافرة فى ثلاثيته (مع الشــعراء) و (قشور ولباب) و (فى فلسفة النقد) ــ فضــلا عن جهوده الكبيرة فى مجال نقد الفكر .

وعلى أية حال ، فان زكى نجيب حدد موقفه فى نقد الأدب من خلال اهتمامه الجم باللفظ عبر أنظمة لغوية فنية مؤداهــا أن اللغة ــ لا الأشياء ــ مدار النظر . يقول فى (قصة عقل) فى معرض حديثه عن أهمية اللغة بعد ضرب الأمثلة :

« من منطــلق التركيب اللغوى ذاته يستطيع الباحث أن يعلم مقدما أهو تركيب صالح للتحدث عن واقع للطبيعــة حديثــا ذا معنى ؟ أهو تركيب اذا ما حللناه وجدناه غير منطو على دلالة ؟ » (١١٥) .

واذ يشير الى دورين للغة : خارجى وداخلى : فى احدهما تستخدم اللغة لتشير برموزها الى العالى الخــارجى ، وأما فى المجال الآخر فتستخدم اللغة ، لا لتشير الى خارج ، بل لتحرك فى الانسان انفعالا أو عاطفة ، أو لتقيم فى داخل المتلقى بنــاء ذهنيا خالصا ليس من شأنه أن يكتسب معناه ودلالته من مقابلته مع كائنات العالم الخارجى .

واذا كان (ناقد الفكر) كرر ذلك كثيرا ، فان (ناقـد الأدب) لم يتردد فى أن يعيد ذلك أكثر من مرة ، وعبر خطوط نظرية وتطبيقية كثيرة • ففى تعرضـه لنقد الشـعر بلور خبرته اللغوية ، فرأى انها ترى فى اللفظة وسيلة وهدفا معا ، يقول :

« ان وسيلة الشعر ، والتى هى اللفظ ، هى فى الوقت نفسه هدفه الأول والأهم ، يقف الشاعر عند لفظة •• ويسأل نفسه : كيف استخرج من جوف هذا اللفظ عبقريته فى جرس النغم » (مع الشـعراء ، ١٩٢) •

وكثيرا ما ردد زكى نجيب محمود أن الشعر لا يعنى له ، مؤثرا تحليل اللفظة وفهمها • يقول :

« ان الفن ليس له (معنى) ولا ينبغى أن يكون له » (مع الشعراء ١٦٥) •

ويزيد الأمر توضيحا حين يضيف :

« الكلمة من كلمات اللغة (تعنى) شيئا حين تكون اسما يسمى فردا من أفراد العالم الخارجى ، والعبارة من عبارات اللغة (تعنى) حين تجىء مقابلة لواقعـة من وقائع العالم ، فكلمـة (النيل) ذات (معنى) لأن هنالك الشىء ، الفرد ، الذى جاءت

هذه الكلمة لتشير اليه وتنوب عنه فى التخاطب بين الناس ... » .

الى غير ذلك مما يمثل فصل (الشعر لا ينبىء) فى هـذا الكتـاب تمثيلا صحيحا لاستخدام الناقد للكلمـة ومعرفتـه بأسرارها قبل أن يصل الى المعنى أو يبدأ به .

بيـد أن هـذا لا ينفى أن زكى نجيب يرفض المعنى على اطلاقه ، وانما يرفض المعنى الذى لا ينطبق مفهومه مع اللفظة فى سياقها اللغوى .

*

فاذا اتفقنـا على أن الجانب العقلى له وسـائله وطرائقه ، فيجب أن تتفق ، أيضـا ، على أن الجـانب الأدبى (الشـعر أو الفن) له خصـائصه وسماته . وبمعنى آخر ، فان الجانب العقلى جانب عـام مشترك بين النـاس ، فى حين أن الجـانب الوجدانى فردى خالص ، وهو ما يعود عنده الى أن « العقل يطلب أن تقام البراهين على كل فكرة يتقدم بها صاحبها الى النـاس ، وأما الوجـدان فيقبل ما يقبله ويرفض ما يرفضـه بلا برهان » (قصة عقل ١٨٤) .

ويكون على الناقد عنده أن ينظر الى الأمور (بالعقـل الخالص) ، فى حين يكون واعيا لأسرار العمل الفني وفرديتـه وخصوصيته .

وبهذا المعنى ، نفسر سبب اهتمام زكى نجيب محمود لترجمة مقدمة وردزورث فى نهاية الثلاثينــات (١٩٣٧) ، والاهتمــام فلسفيا وابداعيا بعديد من أفكار الفارابى وابن سينا والآمدى .. وغيرهم .

وليس الجمع بين شاعر انجليزى من القرن التاســع عشر ومفكر عربى قبل ذلك بقرون عديدة ليخلو من مصادفة فى رأس (ناقــد الأدب) عند زكى نجيب . ففى حين أن اللفظــة عنــد وردزورث يجب أن تكون من حياتنا ، وأن تركز على الجــانب النفسى فى سياقها الشعرى لأن لكل لفظة جانبان ، فلها الدلالة المنطقية التى تشير بها الى الأشياء ، ولها كذلك الغزارة النفسية . وعلى هــذا الجانب النفسى يرتكز الشعر » (مع الشعراء ١٩٠)، فان الشعر عند ابن سينا هو كل ما تذعن له النفس ، بل ان ابن سينا يرى أن وسيلة الشعر فى الاقنــاع هى التخيل ، وقد لاحظ البعض أن الذى يجمــع بين رأى الفارابى وابن ســينا والفكرة التى ذهب اليها زكى نجيب محمود انما هو الاعتمــاد على اللغة فى القصيدة وبيان الطريقة غير العقلانية التى تؤثر بها هذه اللغة برغم ان كلا من الفارابى وابن سينا يجعل الشــعر ضمن المقولات المنطقية (عبد الرحيم محمد الكردى ، الأدب بين المعقول واللامعقول .. فى مؤتمر دمياط ، السابق) .

بيد اننا لابد وأن نشير بسرعة الى أن اللفظة عند زكى نجيب ــ برغم ذلك ــ لا تدل على نفسها بنفسها ، وانما بمكانها فى السياق ، أو بمنطوق الجرجانى : « وحسن ملاءمة معناها لمعانى جاراتها وفضل مؤانساتها لاخواتها » ، مما يشير فى التحليل الأخير الى أن زكى نجيب بالغ أحيانا فى أهمية اللفظة الى الدرجة التى لم يهتم معها بالمعنى من حيث هو معنى ، مرتبط بحركة المجتمع ودال عليه ، اللهم الا اذا كان نتيجة لتحليل اللفظ تحليلا داخليا .

وهــذا الغلو أحيانا هو الذى دفــع به بعيــدا الى تخوم (العقل الخالص) ، وهو ما أوقعه فى عديد من المعارك الأدبية .

الفصل الرابع

المعارك الأدبية

لا يمكن أن نشير الى المساجلات أو المعارك الأدبية التى دخلها زكى نجيب محمود دون أن تتذكر الخط الفكرى العام له ، وما يؤدى اليه .. وهو الخط الذى يبدأ من منبع بعينه وينتهى الى مصب معروف .

فاذا تخيلنا أن المسافة بين المنبع والمصب تمثل خطا متصلا ، فاننا سرعان ما ندرك ان هذا الخط يبدأ من منهج العلم ويصب فى تيار التنوير .

ففى العلم تضطرم أمواج العقل والتحليل .

ومع التنوير تتبـاين أمواج دفع الجهل والكشـف عن الخرافة .

ولا يعنى هذا أن المسافة الممتدة بين المنبع والمصب تحول دون وصول التيار الأول كما هو ، وانما يتوحد المعنى الأول لكل

منهما ــ المنبع والمصب ــ فى قيمة واحــدة ، تتخذ من منهج التحليــل اداة ، ومن السعى الى تنبيــه العقول والهبوط الى المجتمع هدفا •

ومن هنا يبرز دور عديد من المؤثرات الأولى وعلاقتهــا بسعيه الى عملية التنوير فى المجتمع عبر هذه المعارك التى دفع اليها ، فسبنجارن على سبيل المثال ، أهم من عرفه فى مجــال « النقد الجديد ، لديه لمحات نقدية يختلط فيها التطور التاريخى بعصر النهضة فى الغرب ، وسبنجارن هــذا ، فى نقده ، رفض الانطباعية بقدر دعوته الى النقد الشكلى •

ومن هنا ، أيضا كان دور الوضعية المنطقية منذ البداية ، حيث مثلت منهجا علميا سواء على مســتوى تحليل المعــانى ووضوحها والوصول منها الى الحقيقة ، أو فى تحليل اللغة على اعتبار انها أهم ملامح فلسفته التى تلعب دورها المــأمول فى المجتمع •

بيد أن ثمة عاملا حال بين التواؤم بين فكر صاحب المنهج العلمى والمجتمع الذى يعيش فيه • وهــذا العــامل يتمثل فى التوق الذى عرف به زكى نجيب محمود الى احداث تأثير فى الأفكار حوله والتمسك بأدوات منهج التحليل العلمى فى مواجهة مجتمع ما زال يعانى كثيرا من صور الجمود ، وخاصــة ، ان هذا المجتمع ، ذا التطور البطىء تعددت فيه الأطراف التى عرفت ألوانا من التأثير الاجتماعى والتحصيل العلمى •

كان على زكى نجيب أن يتمسك بمنهجه الذى يولع بتحليل المعنى تحليلا لا يجعل للوصـــول اليه غير مقياس واحد ، هو مقياس الحواس . وفى الجانب الآخر ، فان تعدد التيارات الفكرية وتباينها كان لابد أن تغاير منهج زكى نجيب تغايرا كاملا .

أضف الى (منطقية) زكى نجيب المناخ الجديد الذى عاش فيه . وهو يختلف تماما عن المنـــاخ الذى عاش فيه الرواد فى بدايات هذا القرن ، وربما حتى منتصفه ، اذ استطاع طه حسين والعقاد وغيرهما صك أســماع الجميع بأفكارهما ، فى حين لم يتمتع منـــاخ الخمسينات والستينات بهـــذا القـــدر من الحرية والوضوح ، فتحول طه حسين من التمرد الى المهادنة ، والعقـــاد من الغضب الى الصمت ، وراح زكى نجيب محمود يغرق نفسه أكثر فى تحليله العلمى الذى يتخذ من العقل ســمة اجرائيـــة ، محايدة ، وهو ما كان يتواءم أكثر من المناخ الجديد فى النصف الثانى من هذا القرن .

ويؤكـــد ذلك ، أننـــا نستطيع أن نعيد رصـــد كتابـــات زكى نجيب محمود « الثائرة » ـــ على حد قوله لنكتشف أنها لم تتعد السنوات التى كتبت فيها (انظر كتابه : والثورة على الأبواب) ، وهو ما يمكن القول معه أن زكى نجيب محمود انضم الى أولئك الليبراليين الذين لا يسعون لغير الاصــلاح كرد فعل للواقع الردىء فى السنوات السابقة على ثورة ١٩٥٢ .

معنى ذلك ، فان اللحظة النادرة التى أكتشف فيها فلسفة (الوضعية المنطقية) فى ربيع ١٩٤٦ — على حد قوله — هى اللحظة التى تلخص استجابته الفكرية للواقع من حوله ، وهى الفلسفة التى يلخصها فيما بعد اعترافه الذى ردده كثيرا من أن هذه الوضعية المنطقية (أقرب الاتجاهات الفلسفية الى جانب العلم وجانب العقل من الحضارة الراهنة) .

واستطرادا لذلك ، فان مجتمع ثورة ١٩٥٢ كان مجتمعا « أبويا » الى حد كبير وجد فيه زكى نجيب محمود الفرصة سانحة للتوقف عند معالم « الوضعية المنطقية » بتلمس التحليل الذى لا يعنيه ، خلاله ، غير الاداة ، فلا المعنى يهتم به فى كثير ، ولا الدلالة التى تربط الواقع بما حوله فى شىء .

نشير لهذا كله ليفسر لنا دلالة الموقف الملتبس لزكى نجيب محمود فى علاقته مع غيره أثناء المعارك الأدبية . وهذا الموقف ابتعد فيه من السياسة بقدر ما اقترب من فلسفة (الوضعية المنطقية) المحايدة . فقد تعامل مع القضايا السياسية والاجتماعية بشكل معيارى ، أى بشكل محايد لا يهمه فيها القضايا الواقعية، كما أنه لا ينغمس فيما سمى بالالتزام .

نخلص من ذلك كله أن العلم (بمعناه المحدد) كان الجزء المشترك بين عديد من المؤثرات التى كونت موقفه فى النقد

الأدبى . وكان هو الجذر الوحيد الذى غلب عليه التحليل المعنى بالقضايا المنطقية فى فهم ما يقوله الآخرون .

بل يمكن القول والمجازفة فى ابداء الرأى هنا حين تقرر أن الغلو فى قيمة العلم ، وسيادة العقل ، كانا المحرك الأول والوحيد لديـه .

يمكن التعرف على ذلك عبر القضايا التالية :

(أ) العقل لا الذوق :

تعد المعركة بين زكى نجيب محمود ومحمد مندور تشخيصا فريدا لهذا الصراع بين منهجين من مناهج النقد ، الأول ينتصر فيها للعقل، والآخر للذوق .

وهى معركة قديمـة فى تراثنا النقـدى . واذا كانت قد اتخذت شكل المعركة الأدبية ، فانها عكست ـ قديما ـ الصراع بين المدارس المتباينة « يمكن أن نلاحظ فى جانب العقل الآمدى « الموازنة » وأبو الحسن الجرجانى « الوساطة » ، وفى جانب الذوق ابن قتيبة « الشعر والشعراء » وقدامة « نقد الشعر » » ففى الجانب الأول اهتمام كبير بتقاليد اللغويين الذين اعتمدوا الفروق ، وفى الجانب الآخر تقاليد النقاد الذين رأوا أن النقد ثقافـة وليس حسـا فنيـا وحسب (أنظر للمزيد : الطليعـة ١٩٧٥/٦) .

وعلى هذا النحو ، فان رصد هذه المعركة ، يرينا أنها تنتمى الى المدارس المتباينة فى التراث العربى وان بدا التأثر بعديد من المناهج الأدبية والفلسفية فى الغرب مما لا يمكن انكاره ، فعرف فى جانب زكى نجيب محمود ، وعرف فى الجانب الآخر محمد مندور وعلى أدهم والى حد ما أحمد ضيف وطه ابراهيم .

ويجب الاسراع هنا بالقول ان تأثر مندور بالغرب وخاصة فى مجال تحليل الأسلوب تحليلا لغويا مستندا على الذوق الشخصى المتمرن نجده لدى هذا الناقد أكثر من المعاصرين له ، والذين يقفون فى نفس الجانب ، اذ تأثر مندور أكثر من غيره بجوستاف لانسون ودى سوسير بينما اقترب على أدهم — على سبيل المثال — من التاريخ وتاريخ النقد وعلم النفس ، وان لم يتعمق كثيرا فى هذا الاتجاه الذى يخضع فى نهاية الأمر للبصيرة أكثر من الحس والبصر .

وعلى أية حال ، يمكن التعرف على منهج مندور من عديد من كتاباته : (انظر منهج البحث فى الأدب واللغة لكل من جوستاف لانسون وأنطون ماييه والنقد المنهجى عند العرب ، فى الميزان الجديد) ، فهو فى ترجمته الأولى يهاجم ويلوم الفلاسفة مشيرا الى أن لانسون « يدعونا الى ألا نأخذ من العلوم الرياضية خططها .. بل روحها » (١٢٨) ، وخاصة أن لانسون يعيد النقد بوضوح الى الذوق ، وهو ما يقترب بنا أكثر من منهج

النقد التأثرى (٣٦ ، ١٩) ، وهو ما نجد تطبيقا له فى كتابيه الآخرين (النقد المنهجى) •• و (الميزان الجديد) حيث ان الرجل الفطرى يستطيع باحساسه أن يخلق جمال الشعر • وهو لذلك ليس فى حاجة الى عقل مكون ناضج فى أطروحته فى النقد المنهجى • ثم يغلو فى ذلك فى بقية أعمـــاله التالية بما لا يدع مجالا للشك فى علاقة النقد بالضمائر والذوق وليس بالعقل والعلوم الأخرى •

ويمكن أن نرى فى على أدهم امتدادا له ، وهو ما نجده بوضوح فى كتابه (على هامش الأدب والنقد) بما يعزز قول مندور وتطبيقاته فى تطوير الوعى النقدى وممارسته •

وهذه المواقف التى أوشكت أن تكون تيارا ظاهرا ذا خطر من وجهة نظر زكى نجيب محمود دفعت به الى التصدى لها من وجهة نظر فلسفية خالصـــة ترتبط بالوضعية المنطقية من حيث استخدام منهجها ، وهو ما تمثل فى أكثر من معركة كان طرفاها زكى نجيب من ناحية ومحمد مندور من ناحية أخرى •

وقد تحددت المعركة بينهما فى هذا السؤال :

هل يكون النقد الأدبى للذوق أو العقل ؟

ومنذ البداية يشير زكى نجيب محمود فى مقالته الأولى ضد خصمه الى أن مندور يضع للذوق أسبابا ، مستدركا أن النقد المنهجى لا يكون الا « لرجل نما تفكيره فاستطاع أن يخضـــع

ذوقه لنظر العقل » (قشور ولباب ، ص ٥٧) ، فى حين أن زكى نجيب يرى انه يختلف مع مندور انطلاقا من انه يكاد لايفهم منه حين يشير الى :

« اننى لا اكاد أفهم عنه حين يشترط للذوق أسبابا ، ولا حين يطالبنا باخضاع الذوق لنظر العقل والأسباب والنظر العقلى لا يكونان الا فى التحليل الموضوعى . فأنت يا سيدى بين أمرين : اما أن يكون الحكم للذوق واما أن يكون للعقل بنظره وأسبابه ، فأيهما تختار » ؟ (٥٧) .

وقبل أن يترك الرد لمندور يجيب هو نفسه :

« انما تبدأ عملية النقد الفنى بعد أن تنتهى مرحلة التذوق ، فالتذوق يأتى أولا ، ثم يعقبه تحليل — اذا أمكن — للعناصر الموضوعية التى أثارت هذا التذوق ، وهذا التحليل الموضوعى هو المعرفة ، وهو النقد بأدق معناه ، ولو وقفت عند مرحلة التذوق لما نطقت بكلمة واحدة ، بل لما كنت شيئا على الاطلاق بالنسبة الى سواك » (٦٠) .

وحين يرى مندور ان الشعر لا يحتاج الى معرفة كبيرة بالحياة ، بل ربما كان « الجهل بها أكثر مواتاة له » ، يعود زكى نجيب ليقول مستنكرا :

« أية حياة تريد يا سيدى ، هذه التى لا يحتاج الشعر الى معرفة كبيرة بها ؟ ما دمت لم تعمد الى تحديد ، فأنت بالطبع انما تريد الكلمة على اطلاقها » .. الخ .

وهذا يعنى فى حد ذاته العودة بزكى نجيب الى العلم وليس انكاره ، والتشبث به فى الابداع وليس بالسذاجة ، واذا كان وردزورث لم يصدر فى شعره (الساذج) « الا عن اطلاع واسع » (٦١) فهو ما دعا البعض ليشير اليه بالمديح ، لأن شعره أكد أنه كان أكثر من غيره اطلاعا فى عصره .

وفى رد مندور على زكى نجيب راح يشير الى انه — أى زكى — أخذ الحقائق الانسانية العامة « على نحو مسرف فى التبسيط » . وراح مندور يستشهد من جديد بكتابه المترجم عن لانسون . وينقل منه الفقرات الطويلة ليدلل منها على أن الذوق الذى يعتد به هو الذوق المدرب المصقول « بطول الممارسة لقراءة النصوص الأدبية وفهمها وتحليلها .. بل وتبرره نظرات العقل القائمة على التفكير السليم والمعرفة الدقيقة » ، وقد انتهى مندور بالتدليل على هذا الى قضية أخرى تعد من صلب تفكير زكى نجيب ، وهى قضية وجوب قيام النقد كعلم ورفضه لقول مندور ان النقد « ليس علما ، وان وجب أن نأخذ فيه بروح العلم » مستنكرا تعريف زكى نجيب للعلم ،

دهشا من التفرقة بين العلم وروحه ، رافضا كثيرا مما جاء به زكى نجيب .

ورغم أن زكى نجيب لم يرد مبـاشرة على حجج منـدور وتحليله لقضيتى الذوق والعلم ، فانه انتظر صدور كتاب آخر حينئذ لعلى أدهم بعنوان (على هامش الأدب والنقد) ليعـاود تأكيد رأيه فى وجوب اعتمـاد النقـد الأدبى على العقل دون الذوق .

وبعد أن راح يعمم الخطاب على كل ما يعتمد الذوق من مناهج النقد تمهل عند تحليل وتحديد ألفاظ « فن » و « علم » و « ذوق » و « عقل » . وبعد أن يسهب كثيرا فى التحليل ، وضرب الأمثلة ، والاشارة الى ترجمة لانسون ، التى سبق وأن أشار اليها مندور راح يفرق بين قراءة قصيدة ما كخطوة أولى للتذوق لدى القارىء وقراءة الناقد ، وهـذه قراءة أخرى ، فلا مندوحة أمامه غير خطوة ما بعد قراءة التذوق ، خطوة هى وحدها التى تحول القارىء الى ناقد ، فصلها على هذا النحو :

« ان تسأل نفسك ماذا فى هذه القصيدة من العوامل الموضـوعية التى أثارت فى نفسى هـذا الشعور أو ذاك ؟ وقد ينتهى بك البحث ــ مثلا ــ الى أن اختيار الشاعر للبحر الطويل جاء موفقا لأنه

يناسب موضوعه فأحدث ما أراد أن يحدثه من أثر
فى نفس القارىء أو السامع ، أو الى أن كثرة
الراءات فى هذا البيت جعلته جميلا ، وكثرة
السينات والصادات فى ذاك .. لكن هذه واشباهها
قواعد عامة ، فكأنك تقول : كل بيت يصف خرير
الماء ويكثر فيه الراءات فهو جميل .. أنت هنا
لا تنقل الينا عناصر تجتمع فتكون موقفا فريدا
لا يتكرر ، بل تحدثنا عن قواعد عامة تتكرر فى كل
حالة شبيهة بالحالة التى أنت بصدد تحليلها .
وما دامت فى مجال التعميم فأنت عالم . واذا فالنقد
علم . ثم يقتضيك المنطق — أى العقل — الا تناقض
ما تقوله فى موضع ما : ان البحر الطويل يناسب
التعبير عن الحزن لأنه بطىء والحزين بطىء الحركات
والكلمات ، ثم تناقض ذلك فى موضع آخر وتزعم
لنا أن البحر الطويل لا يناسب الحزن .. وان كان
هذا فهكذا أنت تصدر فيما تقول عن عقل .. »
(قشور ولباب ص ٩١ ، ٩٢) .

الى آخر ما يدلل به زكى نجيب من أن النقد لديه لا يأتى
مع القراءة الأولى ، بل مع القراءة الثانية ، فاذا كانت القراءة
الأولى تخاطب (الذوق) ، ومن ثم يكون القبول أو الرضى
أو الرفض أو السخط ، فان القراءة الثانية تخاطب (العقل) من

ثم يكون القبول والرضا والرفض والسخط ، ولكن بعد التعليل والتحليل وفهم العناصر الداخلية فى بناء الجسم الأدبى ، وهذه كلها كما يقول فى سطر مفيد :

(ضروب من فاعلية « العقل » ولا دخل فيها للذوق) (قصة عقل ١٦١) •

(ب) العقل لا الأداء النفسى :

وربما كانت أكثر معارك زكى نجيب محمود عنفا وغلوا فى قيمة العقل حين بدأ ناقدا فى افتتاحيـة مجـلة (الثقافـة) فى ١٥ أكتوبر ١٩٥١ فى نقده لكتاب (أنور المعداوى) بعنوان : نماذج فنية من الأدب والنقد •

ويلاحظ أن زكى نجيب هنا ، برغم استهلاله النـاعم عن صداقته للناقد صاحب الكتاب ، واعجابه به وهو يدعو للثورة ويحث عليها ، فانه لا يلبث أن يشن عليه هجوما حادا • فهو بعد أن يعلن عن فراغ حياتنا الفكرية كلها من « أصالة خالقة » يصل بسرعة الى المؤلف ــ المعداوى ــ الذى يدعو الى تقسيم الأدباء الى شيوخ وشبان ، ويسمى زكى نجيب ذلك (بدعة) ، ويدلل بأن أدباء الابتداع فى الأدب الانجليزى فى أول القرن التاسـع عشر ــ مثلا ــ كانوا فى مجرى الأدب شبابا نضرا تتفجر الحياة

الجديدة من سطورهم . ويضرب مثالا بوردزوورث وكوليريدج اللذين كانا شبابا لكنهما خلقا كل شيء كالشيوخ .

وبعد أن يلمح الى صغر سن المعداوى بما يشبه السخرية « لم يتخط الثلاثين » ، يصرح ، بشكل أكثر ايلاما ، الى أن كتاب هذا الشاب يخلو من تلك النماذج التى وعد بها كذلك يخلو من الشخصيات التى لم تكن ـ كشخصيات الابداع ـ من لحم ودم تنطق وتتحرك ، وراح يمعن فى الهجوم الموجع على المعداوى ، فهو لا يعرف غير المقالة الأدبية ، والمقالة « حيلة العاجز » ، ونحن لا نحب للجيل الجديد أن يفهم كذبا ، أن كتابه يحتوى على (نماذج) لما ينبغى أن يكون عليه الأدب الجديد .

وتصل السخرية بالكاتب الى أقصاها حين يعلن أن ما كتبه فى كتابه لا يعدو أن يكون « فتات الموائد » ، فهى لا تزيد على أن تكون تعليقا على رجل أو كتاب .

وعلى هذا النحو ، يمضى زكى نجيب غاضبا ، عاصفا ، لا يرضيه ما كتبه المعداوى شكلا أو مضمونا ، ويصل غضبه الى أقصاه حين يختم مقالته بما بدأه :

(انه ـ أى المعداوى ـ ليس بالثائر كما رجونا لشبابه الطموح أن يكون ، انه لا يزال يسير على

النهج الذى لابد من الثورة الحقيقيــة على أسسه وأوضاعه ، انه لا « يخلق » جديدا على نحو ما يخلق الأدباء) •

ولا نحتار طويلا أمام هذه الثورة من جانب زكى نجيب ، اذ يبدو أن هــذا الموقف منه كان يعود ، وهو ما لم يصرح به ، الى النهج النقدي لصاحب (النماذج) ، وهو منهج يعيد بعض المحاولات السابقة ، اذ يعد امتدادا ، بشكل ما ، لجماعة الديوان وجماعة أبوللو والمــازنى ، وبتأثير ما من مندور والعقاد وأمين الخولى ، والى حد كبير پكروتشه وسارتر كما ظهر فى كتــابه التالى (على محمود طه) (انظر المزيد فى كتاب د• على شلش عن المعداوى ، سلسلة نقــاد الأدب هيئــة الكتــاب ١٩٩٠ ص ص ٩٨ ، ٩٩) •

والحاصل أن زكى نجيب محمود فى ذلك الوقت كان قريب التعرف على (الوضعية المنطقية) شديد التأثر بها ، يأخذ نفسه بمبادئها بقسوة شــديدة ، ولا يرى غير « المنطق الرياضى اداة للتحليل والوضعية المنطقية مذهبا » وهو ما نجده واضحا أشد الوضوح فى هذا الكتاب (المنطق الوضعى) •

وباختصار ، فان زكى نجيب محمود كان يرتدى مســوح التمرد فى الظــاهر ، ويخفى حماســه الفــائق للعقل المنطقى فى الباطن •

وهــذا الفهم المنطقي للأمور كان يحول بينــه وبين فهم

(الأداء النفسى) أو الاقتراب منه ، وهو ما لاحظه ده على شلش فى رده على المعداوى ، ثم رد المعـداوى شـديد الغضب على زكى نجيب ، معلنا ، فى نهاية ما كتبه من رد ، انه سيخلق مذهبا أدبيا جديدا فى النقد الأدبى ، وهو ما حاوله بالفعل فيما بعد .

(ج) العقل لا الأيديولوجيا :

والغلو فى اعـلاء قيمة المنطق على ما عداه ، بدا فيه العقل أداة معيـارية محايدة ، وهو ما دفـع به ، فى مرة ثالثـة ، الى الاختلاف مع أكثر النـاس اختلافا معه ، ونقصـد بهم أصحاب التيار الماركسى فى الخمسينات من هذا القرن .

ومن الملاحظ أن درجة الخـلاف بدأت لأول مرة أثنـاء رد محمود أمين العالم ــ أهم رموز التيار الماركسى حينئذ ــ على زكى نجيب محمود ، وكان هـذا الأخير قد كتب مقالتـه (المدرك الحسى) فى مجلة علم النفس التى صـدرت أول فبراير عام ١٩٥٠ ، وراح فيها يعرض لمفردات الفلسفة التى اعتنقها ــ الوضعية المنطقية ــ خلال تلخيص جاف صـارم جدا ، فراح محمود أمين العالم يرد ناكرا غلو هذه الفلسفة فى تحليل قيم الدين والاخلاق .. الى غير ذلك ، عبر منظار (الاستدلال) الجاف ، وانكار المضامين الحقيقية فى المعرفة العلمية ، ويهاجم بغير هوادة هذه الفلسفة .

وكان أهم ما قاله العالم ان هذه الفلسفة ترتكب خطأ فاحشا بالتعامل مع القضايا بالحس دون الاهتمام ببقية ظواهر المجتمع ، فهى « باصرارها على الدقة الداخلية لقضايا التعبير وبوقوفها عند حدود المعطيات الحسية انما تقيم مذهبا ميتافيزيائيا ذاتيا يقصر عن مواجهة الظواهر العلميـــة ان لم يكن يلغيها . ولا يستطيع أن يقدم لنا شيئا عن الحقيقة القائمة فيما وراء المدرك الحسى المباشر » .

المهم أن العالم تعرض لفلسفة زكى نجيب كثيرا فيما بعد ، غير أنه يلاحظ أن رده الهادىء عليه تطور مع السنوات من الرد العنيف الحاد الى الرد الهادىء المقنع ، وهو تطور يعكس تبلور الفكر الماركسى منذ الخمسينات حتى اليوم ، ويمنح تشخيصا فريدا لتطور هذا الفكر ، وقد بدت درجة الرد عالية خاصة فى كتاباته التالية حيث اضطر أن يرد على مقالة أخرى لزكى نجيب محمود بعنوان (ثورة فى الفلسفة الحديثة) فى عدد (المجلة) ابريل ١٩٥٧ ، والملاحظـــة العامة على مقـــالة زكى نجيب ورد العالم هنا ، انه فى حين كان يسعى زكى نجيب لينال من موقف الآخرين فكريا (كمـــا حدث مع مندور والمعـــداوى) ويصعد هجومه بالمنطق والحجة ، فان الآخرين أصبحوا البادئين فى الهجوم على هذه القمة الفكرية الباردة ، المحايدة ، كما رأوها . وهـــذا ان دل على تربع الفكر العقلى المنطقى عند زكى نجيب عند قمة التعبير ، فهو يدل ، من ناحية أخرى ــ وهذا هو المهم ــ على

تنافى ما جاء به بالمناخ الفكرى الذى شهدته مصر فى الخمسينات ، وبوجـه خـاص فى النصـف الأول من الستينات ، حين كانت الأيديولوجية الماركسية بتياراتها الثلاثة : التقليدية والاسلامية والغربية تشهد ازدهارا صاعدا ، وهو الازدهار الذى بدا فيه زكى نجيب محمود معزولا أو شبه معزول عن التغييرات الجديدة التى كان يموج بها المناخ الرسمى أو الفكرى •

وعلى أية حال ، فان زكى نجيب محمود فى كل هذا لم يكن ليخرج عن الاطار العام لمنهجه الفكرى الذى جعله يزداد تشبثا أكثر (بالوضعية المنطقية) ـ أو التجريبية العلمية ـ بفصـل المـادة المراد تحليلها عن مضمونها ، ففى مايو ١٩٥٧ كتب يقول :

« يجب فصل المـادة الفكرية المراد تحليلها عن مضمونها • وحيث يكون المجال مجال الحديث عن العالم وحقائقه فليس للفيلسوف أن ينبس ببنت شفة ، أما عمل الفيلسوف المعاصر فهو العبارات العلمية » •

وقد رد أمين العالم فى عدد (الرسالة الجديدة) ، مايو عام ١٩٥٧ قائلا :

« ان موضوع الخلاف بيننا • هو أننى أرى أن هذه ليست الفلسفة المعاصرة ، وانما هى تمثل ، فحسب جانبا ضيقا للغاية من الفكر الفلسفى المعاصر ،

يعبر عنه حفنة من المفكرين فى أمريكا وانجلترا ، ولا تكاد تتنفس منه نبضة صادقة واحدة عما فى حياتنا الانسانية المعاصرة من ايجابية وجهود مبذولة من أجل التقدم » .

وكلما اقترب العالم من دائرة (الوضعية المنطقية) اتسعت دائرة الخلاف أكثر . يقول :

« انها ــ أى فلسفة زكى نجيب محمود ــ باسم الدفاع عن العلم تقول له اترك العلم والعلماء ، وباسم نبذ الميتافيزيقيا والغيبيات تقول له دعك من المبادىء العامة والنظرات الشاملة والسعى وراء الحقيقة الواحدة ، وباسم الصدق تقول له دعك من الوقائع فى العالم الخارجى ، ولتعكف على تحليل اللغة التى تعبر عن هذه الوقائع » .

« ولهذا تماما يستحيل العالم الطبيعى والانسانى على السواء الى طائفة من العناصر غير المترابطة التى لا يجمعها نسق موحد ، ولا يدفق فى كيانها مفهوم عام ولهذا تماما تتساقط المبادىء العامة والمفاهيم الشاملة التى اكتسبتها الانسانية خلال تمرسها الطويل بالحياة ، وخلال نضالها من أجل

المعرفة والتقدم . وبهذا تماما لا يكون ثمة موجود حقيقى الا ما هو جزئى محسوس .

وبهـذا تماما ينعزل الفيلسوف عن حياته وعن حياتنا ، عن مجتمعه وعن مجتمعنا الانسانى ، عن المشاركة الفعالة المثمرة فى موكب الحياة ، وتصبح فلسفته أدراجا خشبية محشوة بالعمليات المنطقية الشكلية التى لا دلالة لها » .

ويلتقط العالم عديدا من الأمثلة التى جاء بها زكى نجيب محمود . ويعود للرد عليها بنفس الحماس فيضيف :

« ان منهج التحليل الخالص يعزل الظواهر عن سياقها الحى » .

والمقالة طويلة جدا لا يتسع المقام لشرحها أو نقلها كلها .. على أية حال ، كان على زكى نجيب أن يعاود المدافعة عن منهجه الوضعى بما سبق أن ردده طويلا من انه رجل فكر لا يعنيه غير « التمييز » بين الفكرة الصائبة والفكرة الخاطئة ، وكان على العالم أن يعاود الدفاع عن منطقه الأيديولوجى من ان رجل الفكر يجب ألا يسعى بفلسفته لتأكيد عدم وجود « حقيقة موضوعية » ، أو مبادىء عامة ، أو قوانين عامة ، أو قيم عامة .. الخ .

كان الخلاف هائلا بين عقل معيارى وعقل ايديولوجى .

وحين تطوع البعض فأرسل الى « الرسالة الجديدة » رادا على العالم ومدافعا عن الوضعية المنطقية (يونيو ١٩٥٧) عاد العالم ، فى نفس العدد ، ليزيد الهجوم على هذه « المدرسة الفلسفية فى أروقتنا الجامعية ، فضلا عن ادراكنا بانها تعبر عن الجوانب المتخلفة فى حياتنا الاجتماعية وعن القوى الرجعية فى العالم . فهى تعمل على تحرير الانسان المعاصر من أسلحته النظرية التى يتسلح بها للقضاء على عوامل التخلف ولتوحيد صفوفه ودفع التاريخ البشرى الى الأمام » .

وفى نفس العدد أضاف العالم الى التخلف التعالى والجمود، اذ أن هذه المدرسة ــ على حد قوله ــ :

« ميتافيزيقيا تتعالى على التجربة الانسانية وعلى النتائج الموضوعية للعلم ، وهى نظرة جامدة ضيقة للعلم . وهى بهذا كله فلسفة معادية للتطور . أما الادعاء بالدفاع عن العلم وتطهيره من أدران الميتافيزيقيا والسير فى تيار العصر فادعاء باطل من أساسه » .

ومنذ الخمسينات حتى اليوم استمرت المعركة بين زكى نجيب ومحمود العالم ، وان تحددت أكثر باستمرار كتابات العالم مفندا ما يذهب اليه زكى نجيب . وقد توالت كتاباته فى

عديد من الصحف والمؤتمرات والندوات العلمية فى داخل مصر وخارجها حول هذا .

ويلاحظ على هذه الكتابات المضادة للوضعية المنطقية التى يشارك فيها الماركسيون العرب بوجه خاص ، أن محمود العالم لم يكن وحده ضد زكى نجيب محمود ، وانما شاركه آخرون مثل مهدى عامل (راجع : أزمة الحضارة العربية أم أزمة البرجوازيات العربية ؟) والطيب تيزينى (راجع : من التراث الى الثورة) وهذه كتابات تشترك كلها فيما عبر عنه محمود آمين العالم من أن العقل عند زكى نجيب لا يعدو نمطا من السلوك الذى يبتدىء « عندما نحاول رسم الطريق المؤدية الى هدف أردنا بلوغه » ، بما ينفى عن العقل مهمته الايجابية . وقد راح العالم يصف رؤية زكى نجيب البنتامية والعقلانية التكنولوجية والتجزيئية » (انظر أبحاث المؤتمر الفلسفى العربى الثانى بعمان ديسمبر ١٩٨٧ ، وهو ما كان يعنى عند خصومه تحمسه العقيم للشكلية والفنية الخالصة ، وعقلانيته تفضى فى التطبيق الى مواقف لا عقلانية . (مجلة قضايا عربية جـ ٢ ص (المقدمة) (١٩٧٤) .

وعلى هذا النحو ، فنحن أمام رجلين ، أحدهما يولع بقيمة العقل المجرد : والآخر يلومه على اغفاله للبعد المعرفى الدلالى والقيمى ، الأول يفصل الشكل عن كل ما عداه والثانى لا يغفل

المعنى أثناء اجراء العملية النقدية • واذا كان زكى نجيب يمثل امتدادا للتيار التقنى فمحمود العالم يمثل التيار السياسى •

واذن ، فنحن أمام ثلاث كيفيات ـ بمنطوق الطيب تيزينى ـ أو ثلاثة رجال ، هم الشيخ وداعية التقنيــة والســياسى • فاذا استثنينا الأول فى حالة زكى نجيب محمود يتبقى أمامنا : داعيــة التقنية والسياسى •

والواقع أننا لا يمكن أن نقلل الآن من جهد داعية التقنية، برغم أنه يهتم بتحليل اطار المعرفة دون المضمون ، كما لا يمكن أن نلوم هــذا السياسى ، برغم أنه يهتم بالمضمون والطبيعــة التراثية والاجتماعية والتاريخية ، اذ يمكن أن يمثلا ، معا ، تتابعا تاريخيا فى تاريخنا العربى المعاصر ، يمكن أن يكون ذا فعالية لو تم الترابط فيما بينهما ، وهو ترابط يمكن أن يشكل نضجا للوعى المعــاصر الذى يضع فى حسبانه الافادة من كل المنــاهج والمعطيات الواقعية فى حياتنا المعاصرة •

وبهذا ، تصبح المعارك الأدبية من قبيل امتزاج عدد من الألوان ليمكن من خلالها اعادة صناعة المــادة التى يمكن بهــا ابداع لوحة حياتنا المعاصرة •

وبهذا الفهم يمكن أن يظل زكى نجيب محمود فاعــلا فى الفكر النقدى اليوم •

خاتمة

لم يكن من المصادفة فى شىء أن تدور رسالة زكى نجيب محمود للدكتوراه من انجلترا حول فكرة الحرية (الجبر الذاتى) • ومن هذه الفترة (بين عامى ٤٤/١٩٤٧) تعددت اهتماماته الفكرية الخالصة بين فكرة التقدم ونبذ الميتافيزيقا وتبنى التفكير (العلمى) الذى استوعب اهتمام الوضعية المنطقية لديه ، ودفاعه المجيد عن العقل •• وما الى ذلك ، متلمسا فى ذلك كله ضربا من الفكر العلمى الجديد متمثلا فى التحليل المنطقى •

ورغم أننا نستطيع رصد العديد من المؤثرات الأولى وسنوات التكوين ، فاننا نلاحظ ان (الوضعية المنطقية) كانت أكثر هذه المؤثرات عمقا فى تكوينه ، فراح يمارس دور (ناقد الفكر) انطلاقا من منظار هذا المؤثر الفلسفى العلمى • كما راح يمارس دور (ناقد الأدب) انطلاقا من هذا المنظور •

وعبورا فوق (مشاهد) كثيرة لناقد الفكر تمثل ثلاثة أرباع ما كتب فى حياته ، فان هذا المنهج الفلسفى العلمى انعكس بشكل دال على ما كتب ناقد الأدب • والفارق ، أنه بينما كانت

الدعوة ـ كما يقول هو ـ بالطريق المباشر كلما تناول موضوعا بالشرح ، وبالطريق غير المباشر « كلما كان موضوع الكتابة شيئا آخر غير الفلسفة » .

وفى الحالتين ، عانى زكى نجيب محمود كثيرا فى سبيل دقة الصياغة اللفظية ، وطرق التحليل المنطقى .

وفى الحالتين أيضا عانى زكى نجيب محمود كثيرا فى سبيل اعــلاء قيمــة العقل (والعقل يتبعه قيــام العلم ومنهاجه) ، والذود عنه .

ومن الملاحظ أن موقفه فى نقد الأدب والفن كان ــ كمــا يقول فى « قصة عقل » احدى النتائج التى ترتبت على عقلانيــة مذهبى فى الفلسفة .

وقــد انعكست العقلانيــة على موقفــه من نقد الأدب فاذا به يركز بحثه فى النقد الأدبى على جزئيات البناء الأدبى جزئية ، جزئية ، ثم ينظر الى العلاقات التى ربطت لفظا بلفظ ، وصورة بصورة ، فاذا انتهى من دراسة التفصيلات والأجزاء انتهى الى فكرة واضحة عن (الشكل) فيقيسها الى فكرة مسبقة فى رأســه .

ولا شك أن « تجليل » ــ لاحظ قيمة كلمة « تحليل » ــ الشكل كان أهم العمليات التى وجد نفسه أشد ايثارا لها على

غيرها فى النقد الأدبى بوجـه خاص . وهو يرتبط ـ كمـا أسلفنا ـ ارتباطا وثيقا بالنزعة العلمية التى أولاها عناية كاملة أكثر من غيرها .

ولا نظن ايثاره لكلمة (الحق) التى أشار اليها فى اشارته لمنهجه فى النقد الأدبى الا مرادفا لكلمة واحدة هى (العقل) .

ورغم أن ايثاره للعقل كان مطلقا ، وكثيرا ما طالعنا تعريفاته من أن العقل لا يجمـع مع الذوق ، ومن أن العقـل والذوق متناقضان ، وهو ما دفع به الى دخول معارك عنيفة ضد عديد من نقاد جيله أنه ، فى الفترة الأخيرة من حياته ، راح يفسح مكانا ليس صغيرا فى مساحة العقل للشعور .

وربما كان ذلك افساحا لشتى التيارات التى يمكن أن تكون ـ لدى الناقد الأدبى ـ نوعا من النقد التكاملى . وآية ذلك ، أنه لم ينكر زوايا النظر الى النص (فطه حسين آثر زاوية المجتمع ، والعقاد آثر زاوية « نفس » المبدع .. الخ) ، ومع ذلك ، فانه رأى أنه يمكن الأخذ بها ولكن بعد أن يأخذ بالزاوية الفنية القائمة على مفردات المنهج الفلسفى والنقدى الذى تكون فى أعماقه ، وربما عبر هو عن ذلك حين قال :

« لقد حبانى الله ميولا فطريـة تعـددت حتى وسعت منطقية التفـكير الفلسفى ، وقابلية للتذوق للأدب والفن معا ، وهو تذوق قد يعقبه آنا بعد آن

محاولات النقد القائم على التحليل والتعليل » •

كان يمكن لزكى نجيب أن يؤمن بأن المناهج النقدية تتكامل لكنه ، يعود ــ دائما ــ ليعلن ، فى أكثر من موضع ، ان ما أثاره لنفسه فى مجال النقد الأدبى كان دراسة الشكل •

بيد أن (ناقد الأدب) وقع فى هنات يمكن أن تشـــوب منهجه فى هذا الصدد • ولعله من الأوفق أن نشير الى بعضها :

١ ــ يلاحظ أن منهج النقد الوضعى الذى مثله زكى نجيب محمود يمثل حلقة سابقة لمنهج (البنائية) • وهو ما يشير الى أن ثمة علاقة مؤكدة بين الوضعية والبنائيـــة ، مما ينعكس فى اغفال حركة المجتمع والمؤثر المعرفى والدلالى والقيمى •

وهو ما يحتاج الى تفصيل أكثر •

فتبنى أسس الوضعية المنطقية فى نقد الأدب يدفع بنا الى اعتقاد ، مؤداه ، أن هذه الأسس لا تخرج عن النص ولا تجاوز العقل المجرد فى كثير • واذا كان ذلك ينســحب على القضـــايا الفكرية ، فانه لا ينسحب ، بالتبعيـــة ، على منهجـــه النقدى ، مما يحول العقل الى أداة (اجرائية) بحتة • ويمكن أن نوافق هنا محمود أمين العالم فى كتابه (الوعى والوعى الذاتى) على أنه رغم القيمة العقلانية الظاهرة « للوضعية المنطقية » ، فانهـــا تظل « عقلانية وضفية شكلية » ، مما يؤدى الى تجريد ينعزل

عن المجتمع ويتقوقع فى تراكمه الزمنى والفكرى دون وعى بالأداة الاجتماعية أو السياق التاريخى الذى يعيش فيه •

وربما كان ذلك وراء موقفه من المشكلات السياسية بشكل مباشر ، فهو لم يعبر عن كثير من القضايا الاجتماعية والسياسية فى حياتنا على خطورتها •

لقد كان موقف زكى نجيب محمود ، النقدى ، يحمل علامة دهشة شديدة :

لماذا كان رافدا من روافد عصر التنوير ، وفى الوقت نفسه ، لم يجاوز الاطار العقلى المجرد الى مشكلات الحياة المواكبة له ؟

وقد انعكس ذلك فى موقفه من (النقد الأدبى) •

أن زكى نجيب يؤثر أن تكون مهمة الفن فى غيبة (الأداة الاجتماعية) فالفن — والأدب — لا يرتبط كثيرا بالبنية السياسية والاجتماعية ، وانما يرتبط ، فى المقام الأول ، بقيمة ما فى هذا النص أو ذاك من قيمة فنية •

والمعروف أن قيمة الفن لا تتحدد فقط فى حد ذاتها — كقيمة مفزعة — وانما ، تتحدد من تحويل هذه القيمة — عبر شبكات العمل الفنى وفضائه — الى (خطاب) يحمل وعيا سلوكيا يرتبط بحركة المجتمع ويعبر عنه •

قد يرد علينا البعض بالقول ان مهمة الشاعر ــ عند زكى نجيب ــ هى فى قيمة ما يأتى به ، وان قيمة الناقد ــ فى النص الأدبى ــ هو فى تحديد الألفاظ عبر قراءة أو أكثر وتأكيد قيمة الأثر فى السياق الذى يستهدفه ، غير أن الرد هنا يستدرك، بان قيمة الفن لا تكون فى قيمة مطلقة منفصلة عما حولها ، كما أن قيمة الناقد لا تكون بمعارضة النص ــ كما يتصور ــ وانما باكماله ، أى بتفسيره ضمن تواليات تقيمية أخرى تمنحها خصوبة النص .

ان عملية التغيير (ولابد أن تكون للفن رسالة من نوع ما) لايمكن أن تكون مندمجة فى العملية الميكانيكية للفن ، وانما تتكامل عبر (الخطاب) العام الذى يسعى الى كشف ركائز الوعى (الممكن) ويعيد فصله عن الوعى السائد ليتولى ، من ثم ، تأثيره .

ويمكن أن نعيد هنا ما سبق أن رددناه فى موضع آخر من أن ايثار (اداة الفكر) دون النظر الى (المجتمع) أو (السياسة) يمكن أن يمثل لحظة هامة فى تاريخنا ، تكون ، مع غيرها ، لحظات أخرى ، تتكامل جميعها فى اطار واحد . واذا كان تعبير العقل العلمى الموضوعى ، بأدواته التجريبية مقصورا على زكى نجيب محمود، فان ذلك التعبير يتجسد ، ضمن تعبيرات مغايرة أخرى ، فى رجل (التنوير) فى العصر الحديث . ويظل

حكم الطيب تيزيني فى كتابه (الأيديولوجية العربية المعاصرة) صائبا فهو يقول « ان أسوأ خطأ منهاجى سيكون نفى الترابط » ، وهو ترابط يمزج بين علامات (خطاب) التنوير وعلاقاته •

٢ ــ تأثر زكى نجيب محمود بعبد القاهر الجرجانى (القرن الخامس الهجرى) وبدا ذا نزوع فلسفى تمثل فى براعته الجدلية وعرض منطقه ، فالجرجانى الذى انتمى الى المعتزلة فى أزهى فترات التاريخ الاسلامى كان أكثر نقاد العرب احتراما لقيمة العقل وايثارا لها •

على أن التأثير لم يقتصر على النظائر ــ وما أكثرها ــ وانما جاوز اطار رد الفعل الايجابى الى شىء كثير من التناقض، كان زكى نجيب قد تأثر كثيرا بوضع اللفظة وأهميتها الفائقة بالنسبة للمعنى كما شدد عليه الجرجانى • ومع ذلك ، فان تأثره به لم يحل دون مخالفته لمذهبه النقدى •

وهذه المخالفة تبدت فى اثنتين :

ــ الاسراف فى أهمية اللفظ الى درجة أن يجىء على حساب المعنى •

ــ الغلو فى دور العقل الى درجة أنه يبدو ــ فى كثير من الأحيان ــ مقللا من دور الذوق الشخصى فى النقد •

أما الغلو فى أهمية اللفظ على حساب المعنى ، فان ذلك يبدو واضحا مع رصد منهج الجرجانى نفسه ، فالمعروف أن عبد القاهر كان من أكثر المتحمسين لأهمية المعنى ، وضرورة اتساقه مع اللفظ .

وهذا الموقف يمثل غلوا قد ينال من العملية النقدية فى بعض المراحل المتقدمة ، فهو لم يتردد على الاقرار بذلك فى الثمانينات حين رأى أن عمل الناقد يقع بين أمرين : اما أن يكون الحكم للذوق ، واما أن يكون للعقل ، بنظره وأسبابه (قصة عقل ، ص ١٥٩) ، وهو ما رفض معه أن يخضع الذوق للعقل تحت أى مبرر .

ورفض الذوق الى درجة المقاطعة التامة نجده ـ كما مر بنا ـ فى معاملته لمندور ، وبشكل غير مباشر مع المعداوى .

وهو هنا يخالف الجرجانى نفسه الذى أخضع الوعى باللفظة والوصول الى المعانى الا لمن يكون « مهيأ لادراكها ، وتكون فيه طبيعة قابلة لها ، ويكون له ذوق وقريحة يجد لهما فى نفسه احساسا بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة » كما يذهب الناقد العربى القديم .

والأكثر من ذلك ان الجرجانى ختم (دلائله) بقوله :

(... لا يخفى على من له ذوق حسن هذا الاظهار) .

وكأنه أحس أن فلسفته اللغوية ليست كافية وحدها لفهم الجمال البيانى فيها ، فلابد من أن يسندها الذوق مما يجعل العلة ترد الى الذوق لا الى العقل .

وهنا تبدو الهوة السحيقة بين الناقد الأدبى القديم ــ الجرجانى ــ والناقد الأدبى المعاصر ــ زكى نجيب ــ فبينما لم يغفل الأول عن أهمية الذوق والنقد الشخصى فى منهج النقد ، راح الآخر ــ الناقد المعاصر ــ يجعل للذوق مكانة أولى لا يستقيم معها النقد الا اذا جاوزناها الى المكانة الثانية فى العملية النقدية لديه ، وهى قيمة العقل ، بما يسميه القراءة الثانية .

ولعل ذلك الغلو فى ابراز دور العقل فى العملية النقدية فى فترة كبيرة من حياته يعود الى حيوية دور الناقد فى عصر التنوير ، حيث كان الذوق مسيطرا ، محملا بكثير من شوائب الارتجال والفهم الخاطىء وبقايا التراكيب التى تنال من قيمة العقل وأهميته .

ملحقــان

— الفلسفة والنقد الأدبى .

— شيوخ الأدب وشـبابه .

الفلسفة والنقد الأدبى

يفرض علينا تناول هذا الموضوع أن نطرح منذ البداية السؤال التالى : ــ أين تلتقى طبيعة الفكر الفلسفى وطبيعــة العمل النقدى ، وأين تفترقان ؟ .

ولنبدأ بالحديث عن طبيعــة الفكر الفلسفى فنقول : ان العبارة الموجزة التى قالها أرسطو فى تعريف الفلسفة ما تزال فى رأيى هى القائمة ، وهى التى يستند اليها ، وكل ما هو مطلوب منا الآن هو شرح هذا التعريف . قال أرسطو ما معناه ، ان الفلسفة هى تعليل الظواهر أو الأشياء بعللها البعيدة . وهو يعنى بهذا أنه اذا كان بين أيدينا شىء ما ، أو كائن ما ، أو ظاهرة ما ، فاننا عندما نشرع فى تعليلها سنجد أننا فى وسعنا أن نصعد فى هــذا التعــليل عدة درجات متفاوتة . ولنقتصر الآن على الحديث عن درجتين منها :

الدرجة الأولى المباشرة ، هى التى نسميها بالعلوم ، ونعنى بهذا أنه اذا كانت أمامنــا ظاهرة مطر مثلا ، عللناها تعليــلا

يسندها الى أسسها العامة والشاملة ، أصبح لدينا قانون أو عدة قوانين من قوانين العلم . ولكن هنــاك خطوة أخرى تحقق درجة من التعميم أعلى ، تتمثل عندما ننسب هــذا التعميم العلمى أو ندرجه تحت تعميم يكون أشمل منه ، كما يكون مفسرا له . وهــذا التعميم الأعلى ، هو جملة فلسفية . ويمكننا أن نعكس الاتجاه فنقول هذا الكلام نفسه هبوطا لا صعودا . فاذا كان لدينا مبدأ فلسفى أو حكم فلسفى ، فاننا نستطيع أن نهبط منه الى تعميم أدنى درجة ، فاذا بهــذا التعميم يمثــل قانونا من قوانين العلم ، فاذا نزلنا من قوانين العلم درجــة أو درجات ، وجدنا أنفسنا أمام الظاهرة أو الشىء الذى أقيم على أساسه تلك التعميمات .

والفلسفة ــ مرة أخرى ــ هى هذا التعميم الأعلى الذى ليس فوقه تعميم ، هو التعميم الذى أريد به أن يضــم تحت جناحيه مجموعات القوانين العلمية الخاصة بمجال معين . ومن هذا تبين لنا العلاقة المباشرة بين الفــكر الفلسفى والفــكر العلمى . وقد كانت هذه العلاقة المباشرة هى القائمة منذ عرف الانسان شيئا اسمه الفلسفة الى يومنا هذا .

الفلسفة اذن ليست بناء مستقلا عن أبنية التفكير العلمى ، أو ما يدور مدار التفــكير العلمى من تعميمــات . ولابد من الاحتياط هنا ، فقد حــدث فى القرون الدينيــة ، من القرن

الخامس الى القرن الخامس عشر ، سـواء بالنسبة للمسيحية أو الاسـلام ، أن كانت التعميمات التى تشغل المفـكرين تعميمات دينية أكثر منها علمية • ومع ذلك فما يزال الموقف ــ فى هذه الحالة ــ هو الموقف نفسه من حيث الشكل ، فهنـاك تعميم دينى نستطيع أن نصعد منه الى تعميم يشمله ويفسره ، فاذا به جملة فلسفية ، أو حكم فلسفى أو مادة فلسفية •

كيف نصل الى هذا التعميم ؟

من المـألوف أن يبدأ الفيلسوف ، دون أن يرسم لنفسه خطة محددة ، من « شىء » واقعى ، أو من « عبارة » يقولها الناس فى أحاديثهم العادية ، أى من شىء تراه العين أو تسمعه الأذن فى حياتنا اليوميـة • ولأنه ذو عقل فلسفى فانه لا يكتفى بالوقوف عند المعاينـة أو السماع ، بل يحـاول الصعود من هذه الأشـياء والأقوال الى التعميمات التى تحتويها ، والتى تفسرها فى الوقت نفسه •

ان حياتنا العادية لا تخلو مطلقـا من مفاهيم أساسـية أو استراتيجية ــ كما نستطيع أن نقول الآن • فمنذا الذى لا يقول « هـذا صحيح » و « هذا خطـأ » ، هذه « فكرة صواب » وهذه « فكرة خاطئة » ، أو يقول هذا « يجوز » وهذا لا « يجوز » ، هذه « فضيلة » ، وهذه « رذيلة » ،

هذا « شر » وهذا « خير » هذا « حسن » ، وهذا « ردىء » ، هذا « جميل » وهذا « قبيح » ؟

وهذه المفاهيم التى تتداولها فى حياتنا اليومية هى التى يقف عندها صاحب الفكر الفلسفى لكى يتأملها . ان الشخص العادى يستخدمها حين يقول — على سبيل المثال — هذه صورة جميلة ، هذا النهر جميل ، هذه الفتاة جميلة ، ولكنه لا يقف عندها طويلا لأنها مفهومة لديه بحكم ما نسميه الحدس المشترك أو الفهم المشترك Common Sense بين الناس . وهذا الفهم المشترك هو الذى يجعل الناس يتداولون مفاهيم كثيرة من هذا النوع دون أن يسأل سائل عن معناها ، ولو أنه سأل لبدأت المشكلة . والفيلسوف هو الذى يبدأ المشكلة فيتساءل عن المعنى : ما معنى « جميل » ؟ وهو بمجرد أن يسأل هذا السؤال تتفتح أمامه آفاق للاجابة ، وربما لا يفتح الله عليه الا باجابة واحدة ، فيأتى سائل آخر ، فيفتح الله عليه بجواب آخر ، وهكذا .

ولنتعقب الآن فيلسوفا واحدا — حتى لا نشتت أفكارنا — وقف عند كلمة « جميل » وتساءل عن معناها . سيلاحظ — تجريبيا — أن هذه الكلمة تطلق على أشياء كثيرة ليس بينها — فيما يظهر — جانب مشترك . فالصورة والفتاة والنهر والشفق وما شابه من أمثلة ، وكذلك الفكرة ، توصف جميعا بهذه

الصفة ، فكيف اشتركت جميعا فى صفة واحدة وهى ذاتهـا ليست متشابهة ؟ لابد ـ اذن ـ أن يكون هنـاك شبه خفى أدركه العقل ، أو أدركه الحدس ، أو أدركه الوجدان ، أو أى جانب من جوانب الادراك لدى الانسان • وهـذا الشبه الخفى هو ما يبحث عنه الفيلسوف ، فهو يبحث عن تلك الصفات المشتركة التى جعلت من هذه الأشياء الجميلة على اختلافهـا الظاهر أفرادا من أسرة واحدة •

عند ذاك يصـل الفيلسوف الى اجابة تلتئم دائمـا مع اجاباته عن الأسئلة الأخرى المتعلقة بالمجـالات الأخرى • ذلك أن الفيلسـوف لن يكتفى بالوقوف عند كلمـة « جميل » فحسب ، أى لن يحصر نفسه فى هذا المجال وحده ، بل سيقف عند كلمات تتعلق بمجالات أخرى مثل « خير » ، « حق » ، « خلق ومخلوق » •• الخ ، فلكل مجـال من هذه المجالات سؤال شبيه بذاك السؤال ، وله اجابة كذلك • لكن الفيلسوف لا يترك هذه المسائل مبعثرة ، بل يحاول أن يجمع بينها فى فكرة مشتركة تشتمل عليها جميعا • فاذا تكامل له هذا البناء أصبح فيلسوفا بحق •

والفيلسـوف الذى اخترنا أن نبدأ بالحـديث عنه هو أفلاطون • لقد وقف أمام الأشياء الجميلة المختلفة فى أنواعها فرأى ـ ابتداء ـ أنها لابد أن تكون صورا لأشياء • فاللوحة

الفنية عنده تمثل صـــورة شجرة أو صورة منزل أو صـــورة شخص • وكذلك الشأن بالنسبة للأعمال الأدبية ، فما يكتبه الشاعر أو الروائى أو المسرحى انما هو محـــاولة لتصـــوير شيء ما • وهـــذا ينطبـــق كذلك على كل الكائنـــات ، فالآدمى ــ مثلا ــ لابد أن يكون خالقه قد صور به شيئا ما • واذن فهذه الأشياء الكثيرة جميعا ، التى تتدرج تحت وصف « جميل » ، هى صور من فكرة ما ، وبعبارة أخرى ، فان هـــذه الأشياء الجميلة تطبيقات مختلفة لتعريف عقلى ما • هناك عقل ما عرف الجمال تعريفا ما ، ثم طبق هـــذا التعريف على أفراد كثيرة مختلفة ، اتحدت ــ على الرغم مما بينها من اختلاف ــ فى هذا التعريف •

ما هذا التعريف ؟ ثم فى اى عقل هو ؟

نقول ــ بداهة ــ هو فى عقل الانسان ، فالانسان يستطيع أن يعرف ما الجمال ، لكن أفلاطون انفرد بخطوة وراء ذلك حين رأى أن تعريف الجمال هذا ، المـــاثل فى عقل الانسان ، هو بدوره صورة انعكست على ذهن الانسان من تعريف عقلى له وجود خارجى مستقل ، من قبيل قولنا ــ نحن المسلمين ــ أو أى متـــدينين آخرين ــ ان الاله مستقل عن تجليـــاته فى المخلوقات التى خلقهـــا • ومن ثم يمكننـــا أن نفهم ما يقوله أفلاطون بعض الفهم ، فلكل تعريف عقلى لأسرة من الأشـــياء

تعلق بمصدر خاص بها ، نقول انه المثال أو الفكرة النظرية التى لا تستند فى أساس وجودها على شىء مادى . واذن فهناك فكرة عن الجمال قبل أن توجد الأشياء الجميلة . ومن هنا تأتى الأشياء الجميلة متفاوتة الجمال بمقدار ما تقرب أو تبعد عن النموذج المثال ، أى عن التعريف الذى هو كيان مستقل فاذا أراد أفلاطون أن يتحدث — فى المستوى العيانى — عن الشعر مثلا ، متى يكون جيدا فان الاجابة عنده تحدد جودة هذا الشعر بمقدار اجادته فى محاكاة شىء ما ، أى بمقدار ما يجيد تصوير هذا الشىء ، لأنه لا يعدو — فى ذاته — أن يكون صورة .

أقول — مرة أخرى ، ومن زاوية أخرى — ان طبيعة التفكير الفلسفى هى أن أقف أمام فكرة تدور على الألسنة ، ويكتفى الناس بدورانها ، ولكن الفيلسوف يقف فيحفر فيها كما نحفر الشجرة بحثا عن جذورها . وعندما يصل الفيلسوف الى هذه الجذور يكون قد حقق بغيته وهى المبدأ الفلسفى . والمبدأ اسم مكان من « بدأ » ، فنقطة البدء هى المكان أو الظروف التى بدىء بها . والفيلسوف يبحث عن المبدأ بهذا المعنى الحرفى للكلمة ، انه يبحث عن مبدأ للجمال ، ومبدأ للخير ، ومبدأ للحق ، الى غير ذلك .

ومن ثم فان العمل الفلسفى هو حفر تحت الأفكار الدائرة

على ألسنة الناس التماسا لمبادئها أو لجذورها ، وعمل الفيلسوف هو أن يصل بشتى الأفكار الى مبدأ واحد يضمها جميعا وبالنسبة الى أفلاطون كان المبدأ العام الذى وصل اليه تفكيره هو ما سمى نظرية « المثل » ، حيث افترض وجود نماذج عقلية لها كيان مستقل فى العالم النظرى الذى لا يستند الى مادة

ولمزيد من التوضيح نستعرض بعض نماذج من أعمال أفلاطون .

ان كل أعمال أفلاطون تقع فى نحو أربعين محاورة ، تدور كل محاورة منها على فكرة واحدة ، فهناك محاورة تبحث فى الصداقة ، ومحاورة تبحث فى العدالة ، وأخرى تبحث فى الحب، وهذه أفكار تتداولها فى حياتنا اليومية . ومعنى هذا أن أفلاطون قد وقف عند أربعين فكرة من هذا النوع ، وهو يسير بكل فكرة فى كل محاورة الى غايتها ، ثم تجتمع هذه المبادىء كلها عنده فى نقطة واحدة هى نظرية « المثل » .

ونزيد الأمر توضيحا فنتجه الآن الى فيلسوف آخر هو أرسطو ، سوف يهمنا كذلك عندما تتحدث عن النقد .

لقد سار أرسطو على الخطة نفسها التى سار عليها أفلاطون وكل الفلاسفة من بعد ، فقد راح يحفر بحثا عن الجذور ، ولكن كان له مذاقه الخاص الذى يختلف فيه عن أفلاطون .

لقد كان أفلاطون أقرب الى الرجل الرياضى ، أما أرسطو فقد كان أميل الى عالم الأحيـــاء biologist ، فأفلاطون عندما يتجه الى تحليل الأفكار بحثـــا عن جذورها لا يستقر الا اذا وصل الى الفكرة الأولى أو المبدأ ، أى الى التعريف كما قلت . وهو تعريف مجرد غير ملتبس بمادة ، فهو أشـــبه ما يكون بالمعادلة الرياضية . انه يريد أن يصل بفكرة الخير أو فكرة الجمال مثلا ، الى ما يشبه الصورة الرياضية النظرية المتمثلة فى (٢+٢)=٤ مثلا . أما أرسطو فلم يكن رياضيا بطبيعة مزاجه ، بل كان بيولوجيا ، أعنى أنه يبدأ لا من الأفكار بقدر ما يبدأ من الأحياء . هـــذه واحدة ، والأخرى وهى الأهم ، أنه عندما سار فى الخطوط التى توصله الى الجذور كان كمن يحاول أن يبحث عن تاريخ طبيعى للكائن . فالانسان ــ مثلا ــ مفردات تندرج تحت نوع من أنا وأنت والثالث والرابع وهلم جرا . ولكن هل الانسان هو نهاية المطاف ؟ بالنسبة الى أرسطو لم يكن الانسان ســـوى كائن حى يقف فى مستوى واحد مع كل الكائنات الحية الأخرى ، ومن ثم أمكن الصعود من هـــذا المستوى الى كائن حى أعم هو الحيوان . معنى هـــذا أننـــا انتقلنا من ملاحظة فرد من أفراد الانسان الى النوع الانسانى، ثم انتقلنا من نوع الانسان الى ما يندرج تحته الانسان والفرد والسمكة والطائر .. الخ ، وهو جنس الحيوان أو الكائن الحى ، لكن الموجودات ليست كلها كائنات حية ، فهناك كائنات

غير حية فى هـذا الوجود • وهنا يبرز السؤال عما اذا كان هناك ما يشمل هذين النوعين من الكائنات ، والذى يشملها هو الوجود ، فالموجود اما أن يكون كائنا حيا أو غير حى • وهذا الموجود متلبس فى مادة ، وعندئذ يصعد بنا التفكير الى قمـة الهرم حيث الموجود بلا مادة • وهـذا ما يطلق عليه كلمـة صـورة Form •

والمقصود هنا هو الاطار بغير مضمون • ذلك أن كل ما دونه أطارات ذات مضامين ، تزداد كثافة كلما هبطنا الى أسفل • والمهم هنا هو عمليـة الصعود ، أى عملية بناء الهرم*، من الانسان الى الكائن الى الموجود ، ففى هذا يتحقق الانتقال من الخـاص الى العام ثم الى الأعم ثم الى الأعم من الأعم ، الى أن ننتهى الى الذروة التى ليس فوقها ذروة ، وهى الوجود الخالص ، غير المتلبس بأى مادة •

ولننظر الآن ماذا صنع أرسطو فى فكرة كفكرة الجمال • لقد تناولها ، كأى فكرة أخرى ، على أسـاس أن الجمـال « نوع » يأتى تحته مفردات الأشياء الجميلة • ثم ان هـذا الجمـال ــ من حيث هو نوع ــ ليس آخر المطـاف ، فانه يأتى تحت ما نسميه الكيف • ذلك أن الأشياء اما كم أو كيف، اما ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ أو جميل ، قبيح ، سعيد •• الخ • والكيف نفسه يندرج تحت الموجود ، والموجود يأتى تحت الموجـود

المطلق . وسيكون لهذا أهميته عندما ننتقل الى الحديث عن النقد . ومن المهم الآن أن نقول ان أرسطو عندما بنى الهرم من الأفكار باحثا عن ذروتها ، أو عن جذرها الأصلى الذى انبثقت منه ، رأى أمامه عالمين ، عالم البنـاء الهرمى العقـلى (لأنه كله بناء من أفكار أقامها فى عقله على هيئة هرم) ، وعالم الأشياء الواقعة فى الأرض والسـماء . فاذا كان الجمـال يتمثل فى البناء الهرمى العقلى فكرة ، فانه يتمثل على هـذه الأرض فى « صورة » جميلة ، و « فتاة » جميلة ، و « لحن » جميل ، لقد وجد نفسه أمام طبيعتين : طبيعة بنيت فى العقلى من أفكار ، وطبيعة تمثلت على أرض الواقع فى أشياء ، وكأن الطبيعة صارت عنده طبيعتين ، طبيعة تصور الجانب العقلى ، وطبيعة تصور الجانب الشيئى لتلك المعقولات .

ومن ثم فقد استخدم أرسطو كلمتين من المهم أن نركز فيهما الانتبـاه ، فقد استخدم للبنـاء الهرمى العقلى كلمـة « طبيعة » nature بالمعنى العقلى وهـذا شبيه بما نحن فيه الآن من محاولة الحديث عن « طبيعـة » الفكر الفلسفى و « طبيعة » الفكر النقدى) ، ذلك أن طبـائع الأشـياء هى معقولات كلهـا . أما الكلمـة الأخرى فهى « الطبيعـة » physics بمعنى علم الطبيعـة . والفرق هائل بين عالمى الطبيعة هذين ، ففى عالم البناء العقلى يتخذ تعريف الانسـان مثلا صفة الدوام الى أبد الآبدين . ولكننـا اذا وقفنا عند

وصف الانسان من حيث هو أفراد تسير على الأرض وجدنا المتغيرات التاريخية ، وسـوف يكون هذا مفيدا عندما نتحدث فى مجال النقد عن تصور أرسطو للشعر . والواقع أنه يتحدث عن الفن بعامة ، ويقرر ــ كما هو معروف ــ أنه محاكاة . ولكن محاكاة ماذا ؟ فى مجال الشعر يحاكى الشـاعر تعريف الشعر ، ومن ثم يتفاوت الشعراء بين مجيد وغير مجيد ، فشاعر يستطيع أن يجسد تعريف الشعر كما ينبغى أن يكون ، وآخر لا يستطيع أن يجسد فى شعره هذا التعريف .

ومن هذا يتضح أن طبيعـة التفـكير الفلسفى تتحرك اما صعودا الى المبدأ أو بحثا فى الجذور ، والسير فى هاتين الحالتين رأسى . ولكن هناك أنواعا فرعية من التفكير الفلسفى تسير أفقيا ، ولا ينبغى أن نهملها ، خصـوصا فى التحليـلات المنطقيـة . فمثـلا عندما نقول : أ = ب ، ب = ج ، اذن أ = ج ، فهذا خط أفقى ، ولا يستطيع أن يصـل الى هذه الصورة الا انسان ذو عقل رياضى أو فلسفى ، ولا فرق يعتد به بين الاثنين . فى هـذه الحالة لا يحفر الانسان ولا يصعد بل يسير أفقيـا من أ الى ب ، ومن ب الى ج ، فيجـد أن أ ارتبطت ب ج بالمساواة . وحين نتذكر فى هـذه اللحظة النقد العربى القديم ــ ولست متخصصا على كل حال ــ فاننى أرى أرى أنه كان يسير أفقيا ، ومن ثم كان ضعفه ، أما النقد الغربى فقد سار رأسيا ، ومن هنا كانت قوته .

ولننتقل الآن الى النظر فى طبيعة الفكر النقدى • هـذا الفكر يمكن أن تتصوره ــ كما قلت ــ فى حركة رأسية ، كما يمكن أن تتصوره فى حركة أفقية • وعندى أن الحركة الرأسية أهم كثيرا من الحركة الأفقية فى العملية النقدية ، وأوضح هذا بأن أقول : ان الأديب أو الفنـان بصفة عامة ، غير مطـالب بالأفكار ، وبقدر ما تظهر الأفكار فى عمله على السطح ، يقتل نفسه بوصفه أديبـا أو فنانا • الأديب الذى يكتب روايـة أو مسرحية ، لا يجوز له أن يبث فى سطورها بشكل مباشر ما يريد أن يقوله ، والا قتل نفسه • والشىء نفسه يقال عن الشاعر وعن التصـوير والنحت •• الخ • وعلى كل حـال فكاتب المسرحية أو الروايـة أو القصـيدة لا يتعمد أن يقول أفكارا مجردة • حقا ان الحكمة قد تبرز هنا وهنـاك ، لكن الحكمة أفكار كيفية ، فلنتركها الآن • ولكن الأديب أو الفنان لا يرد على خاطره الا مجسمات ، أى مفردات ، فاذا هو فكر تفكيرا مجردا فقد خرج من دائرة الأدب والفن ، ودخل فى دائرة العلم ، أى فى دائرة التعميمات • واذا سألنا عن الأدب ما موضوعه ، قلنا ان موضوعه الأساسى هو التفاعل البشرى ، أى الانسان فى تفاعله مع الأشياء • ولهـذا فاننا نقول : ان الأديب يؤنسن الأشياء ، فهو يؤنسن الجبل مثلا حين يجذبه الى مستواه البشرى فيتحدث اليه • أما مهمة الناقد فهى أشبه بمهمة صياد السمك ، عندما يطرح الشباك فى الأماكن التى

يتوقع فيها مطلبه ، وينتظر الى أن يقع السمك فى الشباك فيجذبها ، واذا به يخرج الى السطح ما لم تكن تراه العين . كذلك يصنع الناقد مع العمل الأدبى ، فهو يبحث فى الرواية ــ مثلا ــ عن فكرة يستنبطها ربما لم ترد على خاطر الأديب نفسه. الأديب يحشد فى روايته عددا يقل أو يكثر من الشخوص فى حالة تفاعل ، ثم يستصفى الناقد من خلال هـذا التفاعل فكرة مضمرة . وعلى سبيل المثال قد يقول ناقد ان شكسبير أراد بمسرحيته عن « هاملت » أن يبرز موقف المثقف ، ولكن ربما لو سئل شكسبير عن ذلك لكان مفاجأة له . الناقد هنا يرى أن « هاملت » شخصية مترددة ، فيتساءل : من الذى يتردد ؟ انه ليس رجل الشارع بطبيعة الحـال ، لأنه لا يستطيع أن يحمل عبء التردد . وكذلك يقال عن الحـاكم المستبد انه لا يتردد ، بل يرى وجها واحدا . أما المثقف فانه يرى عدة وجوه للموقف الواحد . وقد يأتى ناقد آخر فيخلص الى أن مسرحيات شكسبير بأسرها انما جاءت لتهدم النظـام الطبقى فى القرون الوسطى . ولكن فى أى مسرحية يبرز هـذا الهدم للنظام الطبقى ؟ ان عين القارىء العادى لا ترى شيئا من هذا ، ولكن الناقد يستطيع أن يشرح وجهة نظره من خـلال ملاحظة أن شكسبير وجد أمامه تقليدا أدبيـا يتعلق بفن المسرحيـة فهدمه أو خرج عليه . لقد هدم نظرية الوحدات الثلاث ، حيث

استقر التقليد فى المسرح القديم على أن تنتهى أحداث المسرحية فى أربع وعشرين ساعة ، وأن تقع أحداثها فى مكان بعينه .

قد يكون غرفة واحدة ، وأن تنتهى هـذه الأحداث فى حبكة واحدة . لكن المسرحية عند شكسبير قد صارت أحداثها تستغرق عدة سنوات ، ولم يقتصر الأمر فيها على حبكة واحدة، فصار مع كل حبكة رئيسية حبكة فرعية أو أكثر . وكذلك خرج شكسبير على وحدة المكان ، فصارت المسرحية عنده ــ مثل يوليوس قيصر أو كيلوبترا أو غيرهما ــ يسافر فيها الشخوص من بلد الى آخر ، وأصبح العالم كله مكانا صالحا لحـركة الشخوص ووقوع الأحداث . وتحطيم شكسبير لهذه الحواجز يعكس ــ فى رؤية الناقد ــ رغبته فى تحطيم ما ترسب من تقاليد القرون الوسطى . وربما أكد هـذا المعنى أن شكسبير كان يأتى فى مسرحياته بشخصية مهرج فى حضرة الملك ، فهذا من شأنه أن يهز فى خيال الرائى أو خيال القارىء ، الحواجز التى تفصل بين البشر بعضهم عن بعض . وعلى كل حال فان ما يقوله الناقد من هـذا القبيل لا يظهر على السطح ، بل يتكشـف للناقد الذى يحلل ، والذى يحفر فى الجذور .

وهنا نستطيع أن نلمس التشابه بين العملية النقدية والعملية الفلسفية ، أو طبيعة العمل النقدى والعمل الفلسفى ، فهمـا يلتقيان فى أنهما يتجاوزان السطح ويتجهان الى العمق ، بحثـا

عن الجذور المستنبطة فى الظاهر الذى تراه العيون : ولكن ، كما أن التفكير الفلسفى قد يتحرك فى اتجـاه أفقى ، كما هو الشأن فى التحليلات المنطقية ، فكذلك النقد أيضا ، وذلك عندما يشغل الناقد نفسه بالمفردات فى البيت الشعرى مثلا ، وعلاقة بعضها ببعض ، فانه ــ فى هذه الحالة ــ يتحرك فى البيت ذاهبا آيبا ــ ممثلا لهذا النوع من المزاج النقدى . وهناك أيضـا الاتجاه النقدى الآخر ، الذى يتناول القصيدة بوصفها كلا ، ويغوص فى أعماقها ليقع على الجـذور التى انبثقت منها شجرة القصيدة .

هذا هو وجه الشبه بين طبيعـة الفكر الفلسفى وطبيعـة التفكير النقدى . لكن النطاق الذى يتحرك فيه الناقد أضيق من ذلك الذى يتحرك فيه الفيلسـوف . ولنقف لحظـة عند مشكلة كمشكلة الجمال ، فالفيلسوف لا يقف عند جميل واحد من الأشياء الجميلة ، بل يسعى الى الوصول الى جذر واحد يجمع الأسرة كلهـا ، لينتهى من ذلك الى تعريف للجمـال . وعندئذ يكون الجمال محاكاة للحقائق الكونيـة ، كما قال أفلاطون . وقد يكون محاكاة للطبيعة الثابتة ، كما هو عند أرسطو . ومن منظور الفيلسوف لا فرق بين بنت جميلة وقصيدة جميلة ، فكل الأفراد من هـذا النوع يلتهمها التعميم ، ويصبح قانون الجمال هو الرابط الأسرى بينها . أما الناقد فانه يجتزىء

لنفسه شريحة من هــذا الكون العريض هى شريحة الفن ، بل يجتزىء من شريحة الفن ، شريحة التصــوير مثلا ، بل يجتزىء من هذه الشريحة الصغرى شريحة أخرى أصغر هى هذه « الصورة » الماثلة أمامه • وهكذا يجتزىء الناقد من الأسرة الكبيرة فردا بعينه ليلقى عليه الأضواء • ونتيجة هذا كله أن الفيلسوف ينتهى الى مبدأ يشمل الكون كله ، أما الناقد فانه ينتهى الى حكم نقدى على قصيدة من القصــائد ، أو رواية من الروايات • ان طبيعــة العمل لديهما واحدة ، ولكن فى حين تتسع الدائرة التى يتحرك فيها الفيلسوف ، تضيق الدائرة التى يتحرك فيها الناقد •

على أن الناقد حين يتجه الى العمل المفرد ، أو المفردات بصفة عامة ، لا يقدم على ذلك من فراغ ، ولكنه يسأل نفسه : عن أى شىء أبحث فى هــذه اللوحة أو فى هذه القصيدة أو فى هذه الرواية ، بحيث اذا وجدته قلت انها لوحة جيدة أو قصيدة جيدة أو رواية جيدة ، واذا لم أجده حكمت عليهم جميعــا بالرداءة ؟ لابد للناقد هنا من مبدأ يصــدر عنه فى هذا الحكم بالجودة أو الرداءة ، يكون مضمرا فى ذهنه • وهــذا المبدأ جمالى بالضرورة • ومن هنا نجد النقاد يختلفون فى الزوايا التى ينظرون منها الى الأعمال الأدبية والفنية • واختــلاف هــذه الزوايا معناه اختلاف فى الفلسفات الجمالية التى يصدرون عنها•

ويمكن حصر هذه الزاوية فى أربع . فى الزاوية الأولى يبحث الناقد عن العلاقة بين العمل الفنى وصاحبه . ويتعلق الأمر هنا بفكرة التعبير . والتعبير مشتق من « عبر » ، وهذا يعنى عبور شيء من نفس المبدع الى الورق أو اللوحة أو الحجر . ومن هذه الزاوية يتعقب الناقد طريق العبور من الداخل الى الخارج ، فيلتمس المتجلى فى المتجلى فيه ، أى المبدع فى المبدع . وفى هذا الموقف يستظل الناقد بفلسفة جمالية تقول : ان الأعمال الفنية تنطوى على سر . والزاوية الثانية لا يبحث فيها الناقد عن المبدع بل عن المبدع فى ذاته ، فهو يحفر فى القصيدة ، ويواجه نسيجها اللفظى فيبحث كيف نسج ، ولا يجاوز ذلك الى شيء وراءه . انه يتغلغل فى هذا المفرد ليرى ما ينطوى عليه مما يمثل النوع الذى جاء ليمثله ، وذلك وفقا للفلسفة الجمالية التى يصدر عنها . أما الزاوية الثالثة ، فهى تلك التى يقف فيها الناقد وكأنه هو نفسه مبدع ، فهو اذ ينقد انما يصف لنا تأثره بهذا الذى يراه ، فيخرج نقده كأنه قطعة أدبية . وهذا ما عرف باسم النقدى التأثرى Impressionistic وفى هذه الحالة لابد أن يكون الناقد نفسه أديبا لكى يتمكن من أن يصف أثر العمل الفنى على نفسه . والزاوية الرابعة هى تلك التى يتجه النظر منها الى العمل الفنى بوصفه انعكاسا للمجتمع أو للايديولوجيا ، وعلى أساس أن له وظيفة تخص الجماعة وتحقق لها مصلحة بعينها . وليس هذا المنحى من

النظر جديداً في عصرنا الحديث ، ولكن غلبة التفكير السياسى عليه جعلته يبدو كذلك . لقد كان الشاعر العربى القديم لسان حال قبيلته ، يدافع عنهـا ويمتدح بها ، ويهجو ـ فى الوقت نفسه ـ أعداءها . وفى وسـع الناقد أن يستخرج من شـعر المدح والهجاء هـذا صورة للمجتمع الذى قيل فيه . واذن فمن هـذا المنظور يحاول الناقد أن يكشف عن العلاقات التى تربط بين العمل الفنى والمجتمع الذى ظهر فيه .

وحين نأخذ فى الحسبان زوايا النظر النقدى الأربع هـذه يمكننا أن نلاحظ أن كبار النقاد كانوا موزعين بينها . فطه حسين مثلا كان من الفئة التى تبحث عن علاقة العمل المبدع بالمجتمع . يتضح هـذا فى كتابه « مع المتنبى » ، وفيما كتبه فى حـديث الأربعاء عن الشعراء ، وما كتبـه عن أبى العـلاء المعرى . أما العقاد فان منحاه النفسى جعله يبحث فى علاقة العمل المبدع بصاحبه المبدع . ومن ثم فانه يبحث عن ابن الرومى من خلال شعره ، ولا يشغل نفسه بالبحث عن الجماعة العربيـة فى زمن الشاعر وكيف كانت . وأما محمد مندور فقد شـغل بالنقـد الايديولوجى ، ولكن ذلك انما كان فى أخريات أيامه ، فكان يحاكم الأدباء والشعراء على أساس تصويرهم لمجتمعهم بمقدار ما يعود من هـذا التصوير بالنفع على هـذا المجتمع ، وليس على أســاس الرصد التاريخى . ويبقى بعد ذلك أن الاتجـاه

الى دراســة العمل الفنى فى ذاته يمثل ــ فى وقتنا الراهن ــ أحدث أنواع النقد فى أوروبا وأمريكا • وفى هــذا الصــدد أذكر أننى نشرت فى صحيفة الأهرام ، فى سنة ١٩٥٤ ، مقــالا كنت قد أرسلته من أمريكا ، وكان بعنوان « ما أشبه الليلة بالبارحة » ، تعقيبا على هــذا الاتجاه • ذلك أن نقاد العرب القدامى يمثلون ــ فى العموم ــ هذا الاتجــاه خير تمثيل • وعلى رأس هؤلاء يأتى عبد القــاهر الجرجانى ، الذى حصر نفسه فى النص ، بحثــا عن أسرار بلاغتــه ، فيما هو مشغول باستخراج دلائل الاعجاز فى النص القرآنى • وفى رأيى أنه هذا الاتجــاه النقدى مفيــد ، لأنه نقد علمى • وهو أصعب أنواع النقــد ، لأنه يحتــاج الى معرفة واســعة ، ولا يصلح معه التخمين • وهو لذلك يختلف عن التفكير النقدى الذى يتحرك رأسيا ، لأن النقد الرأسى بقدر ما يكون عظيما على أيدى العظماء ، يكون ــ كذلك ــ تافها على أيدى التافهين • لكن الاتجاه النقدى الأفقى له كذلك آفته ، اذ كثيرا ما تفلت منه روح الشعر •

وفى الكتاب الذى ألفه « جون ديوى » بعنوان « الفن خبرة » ــ وقد ترجمه المرحوم زكريا ابراهيم الى العربية ــ يجرى رأيه مجرى فلسفته كلها ، وهى فلسفة الخبرة ، وخلاصتها أن الانسان لابد أن يخبر الشىء الذى يتحدث عنه • والخبرة

تتحقق فى سلسلة ممتدة من الحلقات المتماسكة ، لها بداية ، ولها تسلسل : ولها نهاية • ومن ثم فان الخبرة المكتملة بحق لا يمكن أن يضاف اليها شيء • ومن ثم كان المقصود بالوحدة العضوية فى العمل الفنى ، كالقصيدة مثلا ، أنها تمثل خبرة خبرها الشاعر • وحين عنى النقاد العرب بشرح القصيدة بيتا بيتا ، فانهم جزءوا بذلك خبرة الشاعر • ولا يمكن أن يكون الشاعر قد قال قصيدته الا وهو فى حالة معينة دعته الى قول هذه القصيدة • وهذه الحالة عضـــوية ، أعنى أنها تمثل وحدة عضوية انتثرت فى شكل أبيات بحكم طبيعة الكلام نفسه ، فليس هناك اللفظ المجمل الذى يخرج الاجمال الداخلى ليمثله فى اجمالِ خارجى • ومهمة الناقد فى هذه الحــالة هى أن يقوم باستقصاء حلقات السلسلة بحيث تخلق فى ذهنه نوع الحـــالة التى مر بها الشاعر ، والتى اضطر الى تجزئتها • وهـــذا هو منهج التفكير النقدى الرأسى ، الذى بدونه يفلت منا فى الحقيقة جوهر الفن والأدب والشعر • وقد قلت من قبل ، ان النقد العربى لم يستخدم هـــذا المنهج من التفكير ، ولكننى أستطيع أن أراه فى تفسير القرآن الكريم عند الباطنية ، فهم لا يفسرون ظاهره ، بل يغوصـــون فى باطن الآية • ومن شأن الناقد أن يغوص فى باطن القصيدة أو الرواية أو المسرحية أو اللوحـــة الفنية من أجل أن يستوعب التجربة المكتملة فى كل منهـــا • قد لا يستوعبها كاملة ، ولكنه يستوعبها بقدر ما يطيق • انه

يشبه ـ مرة أخرى ـ صياد السمك الذى يخرج السمكة من باطن المـاء حية نابضـة ، وكانت من قبل مختفية عن الأنظار •

ان ما يبحث عنه الفيلسـوف هو المبدأ الذى يوحد فى الكون بين عناصره المختلفة (من الطريف أن نلاحظ أن كلمـة Universe مركبة من Uni ، ومعناها « الوحـدة » ، و Verse ومعناها المختلف) ، وهـذا هو نفسه ما يبحث عنه الناقد حين يعرض للعمل الفنى ، فيبحث فى القصيدة مثلا عن الوحدة التى تضم عناصرها المختلفة •

ولننتقل الآن الى ما يشبه الاستعراض التاريخى السريع لتوازى حركة التفكير الفلسفى وحركة التفكير النقدى •

ولنبدأ بتوضيح حقيقة مهمة وهى أن العصور التاريخية لا تأتى بطريق المصادفة ، بل هناك أسس تحدد متى ينتهى عصر ويبدأ عصر جديد فى تاريخ الفكر • وهـذه الأسس ترتبط بالسؤال الذى يطرحه كل عصر ، والذى يقتضى الاجابة عنه • وعلى سبيل المثال كان السؤال الذى طرح فى دنيا الفلسفة لدى الاغريق هو : كيف نفهم المتغيرات فى الكائنات وكيف نفسرها ؟ هناك ظواهر فى الطبيعة ، وأفراد من الناس والحيوان ، وأنهار وبحار وأشجار ، كلها يأتى ويفنى ، ثم يأتى ويفنى • وأمامنا ماء يتبخر فيصبح بخـارا • فهل هـذه المتغيرات هى نهايـة

المطاف ؟ أو أن هناك أسسا ثابتة وراء هذه المتغيرات ؟ لو كانت هذه هي نهاية المطاف لما كان لهذا الكون وحدة تشمله .
ربما كان هذا السؤال هو أول سؤال طرح على الفكر الفلسفي. ويظل هذا السؤال في عصره مطروحا يتلقى الاجابة عنه بعد الاجابة بطرق مختلفة على أيدى المفكرين المختلفين . ونظل في عصر واحد ، أو العصر نفسه ، ما ظل السؤال الأساسي مطروحا . ولا ينتهي العصر عندما يتوقف سيل الاجابات ، فقد يحدث فقر فكرى لا تصدر عنه أى اجابة . وعندئذ يظل العصر هو نفسه ، لأن السؤال نفسه لا يزال قائما ينتظر من يجيب عنه ولكن اذا ما أشبع هذا السؤال بالاجابة ، ولم يجد المفكرون الا ما قيل من قبل ، وصادف ذلك تغير في ظروف المعيشة وظروف حياة الناس بعامة ، ترك السؤال القديم لكي يحل محله سؤال جديد . وفي اللحظة التي يطرح فيها هذا السؤال الأساسي الجديد تبدأ محاولات الاجابة ، ويبدأ معها عصر فكرى جديد وهكذا . وقد تحدث فجوات لا يطرح فيها أى سؤال ، وهي لذلك لا تدخل في تاريخ الفكر ، بل يتخطاها مؤرخ الفكر ، لأنه لا يجد فيها شيئا .

والسؤال المطروح على العصر لا يأتي من فراغ ، فهو يمثل مشكلا حقيقيا في عصره ، يتردد في صدور الناس وان لم يكن معظمهم قادرا على التعبير عنه . ذلك أن الافصاح عن السؤال يمثل جزءا مهما من العبقرية ، لأنه يستخلص مما يتردد

فى حنايا النفوس من هواجس . أن مشاعر الخوف والأمل والتردد مشاعر تمور بها صــدور النــاس ، ولكن عندما يأتى صاحب القدرة على استخلاص هذه المشاعر وصبها فى قالب أو عبارة ، فانه يرتفع بها الى مستوى الفكر ، مستوى السؤال الذى ينتظر الاجابة .

فالسؤال اذن وثيق الصلة بما يعيشه الناس من مشكلات. انه غير مفروض على النــاس ، بل هو نابع منهم ، ومشــتق مما تضطرب به أفئدتهم . وبعبارة أخرى ، انه غير منتزع من فراغ .

وتاريخ الفكر ـ هو من ناحية أخرى ـ تاريخ المشكلات التى عرضت للانسان ، والتى صيغت فى شكل أسئلة . والحركة النقدية والحــركة الفلسفية ـ والعــلاقة وثيقــة بينهما كما رأينا ـ لا تخرجان عن نطاق هذه الحقيقة .

ولنبدأ بحركة الفكر الفلسفى .

ان السؤال الذى يطرح عادة فى هذا المجال هو ســؤال عام ، يحاول الفلاسفة أو أصحاب الفكر الفلسفى أن يجيبوا عنه بالمنهج الفلسفى الذى شرحناه من قبل ، والذى هو حفر وراء الظواهر لاستخراج الجــذور أو استخراج المبــادىء . ولاشك أن الفكر الفلسفى فى كل عصر يختلف مذاقا عنه فى

العصور الأخرى ، حيث تتغير المشكلات المطروحة . وعندما تتغير المشكلات تتغير معها طريقة النظر .

ماذا كانت المشكلة التى شغلت الفلاسفة الاغريق ؟ لقد أشرنا من قبل الى فكرة المتغيرات . ولقد نشأ عنها فى الفكر الاغريقى سؤال مهم للغاية ، يتعلق بسلوك الناس ومعاييرهم المختلفة لتقدير هذا السلوك ، حين يقال هذا ظالم وهذا عادل . ان أحكام الناس فى مثل هذه الحالة قد تختلف ، بل تتعارض ، فالظالم عند بعضهم ربما كان عادلا عند بعضهم الآخر ، وكذلك العادل عند بعضهم قد يكون ظالما عند بعضهم الآخر . وهنالك طرح هذا السؤال : هل هناك قاعدة أخلاقية تجعل الحكم فى مثل هذه الحالات موضوعيا لا ذاتيا ؟ وبعبارة أخرى ، هل هناك ثابت وراء هذه المتغيرات ؟ لقد حاول سقراط أن يبحث عن المعيار أو المبدأ العام الذى يرد اليه تلك الأحكام الخلقية المتضاربة ، وأن يصل الى الثابت وراء كل المتغيرات. فهو لكى يحكم على سلوك بشرى بعينه بأنه سلوك تقى مثلا ، كان لابد أن يحدد مبدأ التقوى ، أى أن يصل الى تعريف مجرد له . وعلى أساس من هذا المبدأ يمكن أن تحدد الأفعال ، التقى منها وغير التقى . وكذلك الأمر بالنسبة للظلم والعدل والفسق والاحسان .. الخ .

فى هذا العصر اذن كان التفكير فى المشكلة الأخلاقية

بارزا • ومن أجل ذلك شغل بها سائر فلاسفة هذا العصر •
لقد كانت التركيبة الذهنية للحقائق عند أفلاطون هرمية الشكل، وكان الخير عنده هو ذروة هـذا الهرم • وفى مكان هـذه الذروة وضـع أرسطور الصورة الخالصة ، أو ما سماه العلة الغائية • وعلى الاجمال كان الفكر الاغريقى يبحث عن الثابت وراء المتغيرات •

ثم ينتهى العصر الاغريقى وتأتى العصور الوسطى ما بين القرنين الخامس والخـامس عشر • وفى هـذه الحقبـة تبرز المسيحية ويظهر الاسلام معا • عند ذاك لم يعد السؤال المطروح هو : ما الثابت وراء المتغير ؟ فان هـذا السؤال كان قد انتهى أمره ، ونشأ سؤال جديد • وفى هـذه الحقبة أصبح هنـاك مصدران لحيـاة الانسان الفـكرية همـا : التراث الاغريقى الفلسفى ، والكتابان السماويان : الانجيل بالنسبه للمسيحى • والقرآن الكريم بالنسبة للمسلم • عند ذاك أصبح السـؤال المطروح هو : هل يتعين على الانسان أن يختار هذين المصدرين، أو أنهما فى نهاية المطاف شيء واحد ، بمثابة تعبيرين مختلفين عن حقيقة واحدة ؟ وهـذه الثنائية هى ما عرف باسم « العقل والنقل » ، أو أحيانا باسم « الحقيقة والشريعة » • والمقصـود بالحقيقة فى هذا المجال هو الحقيقة العقليـة التى يصـل اليها الانسان نفسه ، فى مقابل الحقيقـة التى جاءت بهـا الكتب

المقدسة . هنالك برز السؤال الجديد ملائما كل الملاءمة لهذا العصر الجديد ، وهو : كيف يمكن أن تلتقى هاتان الحقيقتان ؟ وهذا ما شغل به فلاسفة المسلمين كما شغل به فلاسفة المسيحية فى أوروبا فى ذلك العهد عن بكرة أبيهم .

ثم يأتى عصر النهضة وعلى رأســه « ديكارت » ، وهو المعروف بعصر العلم . وهو عصر يعبر عن مناخ جديد ومذاق جديد . لقد انتهى فيه السؤال الأخلاقى الأساسى الأول فى الفكر الاغريقى ، كمــا انتهت مشــكلة التوحيد بين « العقل والنقل » ، وبرز سؤال جديد يتعلق بقراءة الطبيعة عن طريق العلم واستخراج قوانينها . صحيح أنه ظهر فى العصر السابق عدد من علمــاء الطبيعة ، أمثال جابر بن حيان ، وابن الهيثم ، وغيرهما ممن بحثوا فى الضــوء ، وفى الكيمياء . ولكن فضــلا عن أنهم كانوا استثناءات فانهم لم يكونوا تيارا . ولو أننــا نظرنا الى عملهم نظرة تحليلية تضعهم فى موضعهم الصحيح ، لوجدنا أنهم قد اعتمدوا فى المقدمات الكبرى فى عملهم العلمى على تقسيمات أرسطو . وعلى سبيل المثال ، أخذ جابر بن حيان من أرسطو نظرية العناصر الأربعــة ، التى هى النار والمــاء والهواء والتراب ، وما ينبنى عليها من طبائع أربع ، هى الحرارة والبرودة واليبوســة والرطوبة ، وجعلها الأساس الذى بنى عليه . فهو اذن لم يقرأ الطبيعة قراءة حرة ، بل قرأها من خلال أرسطو .

على كل حال ، لا يجادل مجادل ــ وان كنا لا نعدم من يجــادل عن جهل وغبــاء ــ فى أن العلوم الطبيعيــة فى عصر ديكارت ــ وهو الذى ما زلنا نعيش فيه حتى اليوم على نحو أو آخر ــ قــد ولدت بمنهج جديد ، قــد نجد بداياته عند جابر بن حيان أو غيره ، ولكنه فى هــذا العصر أصبح المنهج السائد المعبر عن مشكلة العصر كله . كل الفلسفة ، منذ ذلك التاريخ الى يومنا ، تدور أساسا حول طبيعة العلم ما هى ؟ وكل فيلســوف يجيب عن هــذا الســؤال من الزاوية التى يختارها . واذا نحن توقفنا عند أى فيلسوف وجدناه فى واقع الأمر يسعى الى أن يجد أساسا يقيس به الحقيقة العلمية ، متى تكون حقيقية ، ومتى تكون موضعا للشك ، متى تكون يقينا ، ومتى تكون احتمالا ؟

فاذا انتقلنا الآن الى حركة الفكر النقدى كان طبيعيا أن نتوقع فيه آفاقا مختلفة فى المراحل المختلفة . فالناقد لا يعيش بمعزل عما يموج به عصره من مشكلات . انه يتعرض بالنقد لأعمال فنية أيا كان نوعهــا ، أنتجها أناس عاشــوا فى عصر بعينه ، وشغلتهم مشكلته الحيوية الرئيسية . ففى اطار العصر الذى يواجه المشكلة الأخلاقيــة مثلا ينشأ فنانون وشــعراء ومؤلفون مسرحيون متأثرون فيمــا ينتجون بهذه المشــكلة الرئيسية . والناقد الذى يعرض بالنقد لأعمالهم لابد أن يكون

متأثرا بهذا المناخ . وهـذا ينطبق بطبيعة الحال على العصر الوسيط والعصر الحديث جميعا . وتتيجة لهذا لابد أن تتوقع اتجاهات ومذاقات مختلفة فى النقد من عصر الى آخر .

وتتساءل أخيرا ، ما وضـع المعيار النقدى بالنسبة لمشكلة الثبات والتغير ؟ هل لابد أن يكون المعيار النقدى ثابتا أو أنه يتغير بتغير الآنات الزمانية والظروف المكانية ؟ والجواب أنه كلا الأمرين معا .

ان العملية النقدية فى صميمها عملية تجريدية . هنـاك عصور شعرية مختلفة ، والناقد البصـير يفحص ما تميز به هذا الشعر فى كل عصر ، ولكنه لابد أن يبحث أيضا عن العنصر المشترك الذى ضمن الخلود والبقاء لـما بقى من هذا الشعر . ومصدر الثبات فى المعيار النقدى هو هـذا العنصر المشترك . أما التغير فى المعيار فيرجع الى اختـلاف المذاق من عصر الى عصر . ذلك أن الشاعر مطالب بشيئين ، أن يقول شعرا يبقى ويدوم اذا أسعفته على ذلك ملكاته . وليس هناك شاعر حقيقى يقول الشعر من أجل أن يمحى هذا الشعر . والشاعر مطالب كذلك بأن يستجيب لمطالب عصره . وهو عندما يقول الشعر انما يراعى هذين الأمرين معا . الشاعر يقع على حقيقة الانسان لا أعنى الحقيقة كما يراها العلم ، بل الحقيقـة كما يراها فى الرؤية الداخلية المباشرة . والشاعر العظيم لا يعبر عن نفسـه

من حيث هو فرد جاء الى الحياة وسيذهب يوما ما ، بل يعبر عن حقيقة الانسان كما يراه ، أى عن وقع الانسان على نفسه • ثم تأتى بعد ذلك الصفـات الفرعيـة الأخرى ، وهى مجـال المتغيرات • وكما قلت من قبل ان رؤية الشاعر تمتد الى كل الكائنات والى الطبيعة ، فهو يعيش مع النجوم ومع الشمس والأشجار والهواء وغيرها ، ويجعلها جميعا كأنها أسرته ، ولكنه فى الوقت نفسه يؤنسنها • ونذكر مثالا هنا الشاعر « دانتى » ، فقد هضـم عصره ولخصـه فى « الجحيـم » و « المطهـر » و « الفردوس » • وكل شاعر يريد لشعره البقاء لابد أن يعرف هذه الحقائق ، سـواء كان عربيا أو غير عربى • ولنتذكر فى هذا السياق شاعرنا « المتنبى » • ان المناسـبات التى قـال فيها قصائده هى مناسبات جزئية ، عرضت له ولم تعرض لسواه• ولكن هل هناك شـك فى أن المتنبى كانت له رؤيته للبشر ؟ لقد كان يتكلم عن البشر كأنه يقرأ فى كتاب مفتوح • وهو لا يتكلم عن ظاهرهم بقدر ما يغوص فى باطن نفوسهم • وهـذه الرؤية النافذة هى التى ميزته بين الشـعراء • وكذلك الأمر مع أبى العلاء المعرى ، فهو يحـاول الارتفاع عن الحدث الجزئى ليرى من أعلى • ومن ثم استوى فى نظره بكاء الحمامة وغناؤها وأفراح الناس وأحزانهم •

وأعود فأقول ان كل شاعر كبير فى كل عصر وكل مكان ،

انما يجمع بين الخصـائص المفردة المميزة بوصفه شـاعرا ، والخصائص العامة للشعر .

ولعلنا نجد فى المثال العالمى المعاصر « هنرى مور » مثالا يوضح لنا هذه الفكرة من جانب آخر . لقد عرف هـذا الفنان بأساليبه التجديدية فى مجـال فن النحت ، حتى ليظن أن تتاجه الفنى مقطوع الصلة نهائيا بالفن الكلاسيكى . لكن الأمر على خلاف ذلك ، فهو مازال ، ككل الكلاسيكيين ، شديد العناية بالتكوين Form . وقد قرر هو نفسه أنه عرف التكوين وهو يدلك ظهر أمه ، عرف كيف تتواصـل الأجزاء بعضهـا مع بعض ، وذلك عندما يؤلمها ظهرها فى حين أن مصـدر العلة يكون فى رجلها مثلا . عرف التشابك الفظيع فى جسم الانسان فجعل نحته فى النهاية قائما على أسـاس هذه النظرية . والفرق بينه وبين الكلاسيكيين هو أنه لم يخضـع للتكوين الذى تمده به الطبيعـة ، بل يحـاول أن يضيف الى الطبيعـة أشـكالا لا تعرفها . انه اذن يحافظ على مبدأ التكوين ، ولكنه فى الوقت نفسه يبتكر فى مفردات هـذا التكوين وعناصره المختلفـة . والناقد الحديث مطالب ، ككل ناقد فى كل عصر ، بأن يستخلص ذلك التكوين العميق فى العمل الذى ينقده ، وأن يقنن لذلك .

قد يقال ان هذا التفكير يتفق مع الاتجاه البنيوى الذائع فى النقد المعاصر ، وأنـا أقول ان البنيوية فى صميمها كانت

موجودة على الدوام ، ككل فكر يرد الظاهر الى الخفى هو فكر بنيوى ، لأنه يجاوز المضمون الى البنية التى تحمله . وفرويد عندما وقع على اللاشعورى فى السلوك الانسانى كان بنيويا . وكذلك الناقد ، فهو يحاول مع القصيدة ما حاوله فرويد مع السلوك الانسانى . فهو يحاول أن يستل من العمل الفنى بنيته ، أى الهندسة الخاصة به .

وخلاصة ما أود أن أقوله من هذا الاستعراض هو :

أولا — ان العصور تختلف فى مذاقها الفكرى باختلاف المشكلات الرئيسية والأسئلة المطروحة عليها .

ثانيا — ان كل رحى الفكر من فلسفة وعلم وفن ونقد تدور حول محور واحد .

ثالثا — ان هناك ما هو دائم وما هو متغير بتغير العصور . ولابد للناقد أن يكون على دراية بهذا وذاك ، فيستخدم فى عمله المعيارين معا : معيار الثبات ومعيار التغير .

شيوخ الأدب وشبابه

عندما تلقيت من صديقى الأستاذ أنور المعداوى كتابه « نماذج فنية من الأدب والنقد » ، وأدرت غلافه لأجده منذ فاتحة الكتاب يعلن الثورة ويتعجل الاصلاح فى ميدان الأدب والنقد ، شاعت فى نفسى النشوة وقلت هامسا : هذا ثائر يلتقى بثائر وساخط يصافح ساخطا ، فكلانا على السواء « يضيق بأضواء الشموع ، هذه الأضواء الضئيلة الهزيلة ، التى لا تستطيع أن ترد عادية الظلام » ، وكلانا على السواء يريد « هدما للقيم البالية المتداعية يعقبه بناء على ركام الأنقاض » .

فالصديق الأديب قد نظر ـ كما يقول فى مستهل كتابه ـ الى أدبنا ، فوجده فى أكثر حالته « أدب المحاكاة الناقلة ، لا أدب الأصالة الخالقة ، أدب الترديد والتقليد ، لا أدب الابداع والتجديد ، ليس له طابع خاص وليست له شخصية مستقلة ، وانما ضاع طابعه واختفت شخصيته فى زحمة الجلوس الى موائد الغير بغية الاقتباس من شتى الطعوم والألوان .. » .

كلام جميل ! ولعل صديقنا الأديب قد أشفق علينا من هذه الحال التى يستحيل ألا يشفق منها قلب شاعر حساس ، وهو يقول هذا الكلام الجميل مقصورا على الأدب ، وأقوله أنا مطلقا بغير قيد ، فليس فى حياتنا الفكرية كلها ذرة من أصالة خالقة ، فلا العالم يكشف كشفا جديدا ولا الأديب يخلق خلقا جديدا ، وانى لأنظر الى تاريخنا وأعجب كيف استحالت الرءوس عندنا الى جماجم خاوية ، تنفذ الى أجوافها أصداء غامضة مما يقوله سوانا ، فتتردد الأصداء فى جنبات الجماجم لتخرج على الألسنة والأقلام هشيما هو أقرب الى فضلات النفاية ، ولقد كتبت منذ أربعة أعوام سلسلة من ثلاث مقالات كان عنوانها « لماذا لا نخلق » بسطت فيها تفصيلا ما أوجزه هنا : كيف أننا لا نخلق شيئا جديدا ، وأذكر أنى حاولت التعليل لهذه الظاهرة ، فرددتها عندئذ الى علة ، لا أزال أعتقد فى صدقها ، وهى أننا نتخلق بأخلاق العبيد ، والخلق لا يكون الا لأحرار — لأنه ان كان العبد هو من يأتمر فى حركته وسكونه بأوامر تأتيه من خارج نفسه ، فنحن نحن العبيد فى أخلاقنا وفى تفكيرنا على السواء ، فالخلق الصحيح عندنا هو ما أرضى السلطة الخارجية — أيا كان نوعها — والتفكير عندنا هو قطرات تسربت من أرصفة الجمارك .

فما أحرانى أن تشيع النشوة فى نفسى اذا ما صادفت كتابا كتبه ثائر على ما يحيط بنا من قيم وأوضاع ، ويضع لنا

« نماذج » جديدة لعلها تهدينا فى مجاله ــ مجال الأدب والنقد ــ سواء السبيل ، وان النشــوة لتشتد فى نفسى حين أعلم أن صاحب هذه الثورة « شاب » بكل معنى الشباب الفتى الطموح، فلم أكن أعلم أنه « لم يتخط الثــلاثين » بعد الا حين قرأت الكتاب ، وهو كذلك « شاب » فى الأدب كما شممت من مقدمة كتابه ، بمعنى أنه جاء ــ على حد قوله ــ والمعول فى يده يحطم القيم كما هى فى أيدى الشيوخ •

ففى مصر بدعــة أدبيــة لا أعرف لها نظــيرا فى الآداب الأوربية • وهى أن يقسموا الأدباء الى شيوخ وشباب ، على أساس الأعمار فهؤلاء شباب لأنهم صغار فى السن ، وأولئك شيوخ لأنهم كبار فيها ؟ ولست فى الحق أدرى أى عــام على وجه التحديد يجعلونه فاصلا بين القسمين ، لأننى أعرف كثيرين ممن يشتغلون بالأدب تتراوح أعمارهم بين الأربعين والخمسين، ولا أدرى أين أضعهم ، فلو وضعتهم مع الشيوخ كما ينبغى ، ألفيت الشيوخ الأقحاح من أدبائنا يستنكرون أن يدخل فى زمرتهم دخــلاء لم يألفوهم أعضــاء فى أسرتهم على ســفوح الأولمب ، ولو وضعتهم مع الشباب جافيت طبيعة الحياة ، وظلمت أبناء العشرين والثلاثين •

وكان الأمر يستقيم بين أيدينــا ، لو فهمنــا الشــباب والشيخوخة فى الأدب بمعنى آخر ، فشــيوخ الأدب هم من

ساروا على نهج معين فى فهمهم للأدب ومعيارهم للأبداع الفنى، حين يكون ذلك النهج قد استقرت به القواعد منذ حين ، ولا فرق عندئذ فيمن ينهج هذا النهج بين من تقدمت بهم السن أو تأخرت ، فكلهم « شيوخ » فى الأدب لأنهم يلاحقون الزمن من قفاه ، ويتأثرون السلف فى الأهداف والوسائل ، وشباب الأدب هم من خلقوا مدرسة جديدة يناهضون بها النهج القديم السائد ، ولا فرق عندئذ بين من تقدمت بهم السن أو تأخرت ، فكلهم « شباب » فى الأدب لأنهم نبات جديد تتفتح أكمامه للشمس والهواء . ان أدباء الابتداع فى الأدب الانجليزى فى أول القرن التاسع عشر ــ مثلا ــ كانوا فى مجرى الأدب شبابا نضرا تتفجر الحياة الجديدة من سطورهم ، ولسنا نسأل بعد ذلك كم كان عمر « وردزورث » حينئذ ــ أو « كولردج » ــ فليكن عمره ما يكون فى حساب السنين ، لكنه « شاب » فى خلقه وانتاجه .

وأعود فأقول ان نشوتى بكتاب الصديق المعداوى قد اشتدت فى نفسى ، حين لمحت فى مقدمته بوادر الشباب بمعناه الأدبى ، فضلا عن شبابه الذى « لم يتخط به الثلاثين » ، ورجوت أن أقرأ الكتاب فأجد المعول فى يده قد حطم القديم فعلا ، وقد أقام « النماذج الفنية » الجديدة فعلا ، وألا يكون الأمر كلاما فى كلام ووعودا فى وعود ، فنقرأ البشرى على الغلاف ، ويشتد بنا الحنين فى المقدمة ، ثم لا شيء ! .

وسأكون فى هذه الكلمة صادقا ، اعتمادا على رحابة صدر الأديب صاحب الكتاب ، فهو هو نفسه الذى هاجم رأيا للدكتور طه حسين فى عنف ، وقال معتذرا عن هجمته العنيفة : « انى لا أعرف فى النقد صداقة ولا مجاملة » (ص ٩٤) .

ان للموضوع عندى أهمية وخطرا ، فهذا كتاب يكتبه كاتب « ثائر » يقول به للناس ها كم « النماذج الفنية » التى تستطيعون منذ اليوم أن تحتذوها بعد أن ضقتم وضقنا ذرعا بما كان يكتب الشيوخ ، وأنظر فى الكتاب وأقرؤه حرفا حرفا ، فيفتنني سحر أسلوبه ، نعم ان لهذا الكاتب أسلوبا حلوا تنزلق عليه انزلاقا وكأنما تحيط بك طول الطريق أنغام تشجيك وتسحرك وتفتنك ، ولست فى ذلك بالذى ينثر الأوصاف نثرا بغير حساب ، لأن ذلك ما قد لقيته أنا — على أقل تقدير — لقيت فيه السحر الذى خيل لى معه أن الكاتب قد صدق وعده حين وعد القارىء على الغلاف وفى المقدمة بأنه مهيىء له « نماذج » جديدة من الأدب ، ولم أثب الى رشدى ، وأستعد قواى العاقلة المحللة الا بعد حين ، وعندئذ فقط — وقد زال عنى كثير من سحر النغم الذى يفتن اللب ويخلب السمع — قلت لنفسى : أين هى « النماذج » الموعودة ؟ .

فالكتاب بادىء ذى بدء مجموعة مقالات ، وقد جف ريقى من كثرة ما قلته فى مواضع كثيرة من أننا لا نكاد نستطيع

أن نكتب فى الأدب الا المقالة ، على حين أن أدب الدنيا المتحضرة بأسرها لا يجعل للمقالة فى دولة الأدب الا ركنا ضئيلا ، تراه بالمجهر اذا أردت أن تراه ، والأدب بعد ذلك عندهم ـ اذا استثنينا الشعر ـ قصة ومسرحية « تخلق » أشخاصا من لحم ودم تنطق وتتحرك ، وهذا هو يا سيدى الخلق الأدبى بمعناه الصحيح ، أن تخلق رجالا ونساء يفكرون ويسلكون ، ويجيئون من صدق التصوير بحيث نستشهد فى حياتنا بما يقولون وما يعملون ، كما ترى الأوربيين يستشهدون ـ مثلا ـ بـ « هاملت » وغيره من مئات الأشخاص الذين خلقتهم أسنة الأقلام هناك خلقا .

انك يا سيدى قد ذكرت فى غضون كتابك أسماء كثيرين من أدباء الغرب ذكر من درس آثارهم ووعاها : ذكرت ـ مثلا ـ شو ، ومرجريت ميتشل ، وبلزاك ، ودستويفسكى ، وأوسكار وايلد ، فهل وجدت « نموذج » الأدب عند هؤلاء أن يكتبوا المقالات ؟ هل وجدت الأدب هنا خطفات يخطفها الأديب من هنا وهناك ؟ أن المقالة يا صديقى ـ فى الأعم الأغلب ـ حيلة العاجز ، حيلة من لا يسعفه الخيال القوى والخلق البديع ، ولقد كانت هى القسط الأكبر من بضاعتنا ، لأننا جميعا نكتب للصحف ، ونقول . « هذا أدب » . بل قد نقول : « هذه نماذج » يحتذيها من أراد أن يكتب أدبا ، والأمر بعد ، لا يعدو عجالات يكتبها الكاتب عندنا : القلم فى

يمناه ، وفنجان القهوة فى يسراه ، ليسرع بها الى المطبعة قبل أن يحين حين صدور المجلة أو الصحيفة التى يكتب لها ، وأنت فيما أرى — أعلم منى بآيات الأدب الأوروبى ، ولابد أن تكون قد علمت عنها أنها تتاج فكر طويل وخيال قوى ، وأناة وصبر ، لأنها « تخلق » للدنيا كائنات جديدة .

واذا فالشاب الثائر فى حقيقته شيخ معمر ، لا يختلف فى شىء عن سائر الشيوخ فى الأدب الا بأسلوبه ، فلكل كاتب أسلوبه ، وصديقنا المعداوى كاتب لاشك فى روعة ما يكتبه ، لكننا مع ذلك لا نحب أن يفهم ناشئة الجيل الجديد أن كتابه يحتوى على « نماذج » لما ينبغى أن يكون عليه الأدب الجديد .

ثم يزول عنى السحر مرة أخرى ، ذلك السحر الذى فتننى عن نفسى عند القراءة الأولى ، وأثوب الى قواى العاقلة المحللة لأجد أديبنا الشاب فى عمره ، شيخا فى جريه وراء السنة التى استنها الأدباء الشيوخ فى أدبهم بوجه الاجمال ، وهى أن يكتفوا بفتات الموائد !! اسمح لى يا صديقى أن أكذبك فيما تزعمه لنفسك من خلق ينبذ الترديد والتقليد ، لأننى استعرضت فصولك كلها بعد أن زال عنى سحر أسلوبها ، لأجدها — فى أغلبها — تعليقا على رجل أو كتاب ، وهذا هو ما أسميه بفتات الموائد التى قنعنا بها قناعة الأذلاء ، ترى ماذا كنت تكتب

لو لم يكن الله قد خلق برنارد شو ، ولورد بايرون ، ومدام ريكامييه ، وتوفيق الحكيم ، وأبا العلاء ، ورابعة العدوية ، وعمر بن الخطاب ، وعلى محمود طه ، والمازنى ، ولن يوتانج، وبيكاسو ، وأوسكار وايلد ، وجميل بثينة ، وجمهرة أخرى كبيرة من أدبائنا المعاصرين كتبت عن كتبهم ؟ — هبنا قد رضينا بما قسم الله لنا من نصيب قليل فى الأدب ، وهو أن نكتب المقالة القصيرة ، ونفرك أكفنا بعدها حمدا لله وشكرا على فضله العميم ، أفتكون هذه المقالة القصيرة نفسها تعليقا على رجل من الفحول أو كتاب حديث أو قديم ، ولا تكون — الا فى القليل النادر جدا — عن مشكلة من المشاكل الحية التى يعج بها الهواء من حولك ؟ ثم أتكون هذه حالنا من حيث الصورة ومن حيث المادة : مقالة قصيرة مرتكزة على انتاج الآخرين ، ونقول لناشئة الجيل القادم : هاكم « النماذج » التى تحتذونها فى الأدب ان قصدتم الى حمل الأقلام ، وأردتم أن تكتبوا فى تاريخ الأدب صفحة جديدة ؟

لا ، لا تصدقوا الأستاذ المعداوى فى ثورته ، انه ليس بالثائر كما رجونا لشبابه الفتى الطموح أن يكون ، انه لايزال يسير على النهج الذى لابد من الثورة الحقيقية على أسسه

وأوضاعه ، انه لا « يخلق » جديدا على نحو ما يخلق الأدباء الفحول ، انه لايزال ــ مثلنا ــ عبدا من العبيد الذين يقنعون بما يملى عليهم من خارج نفوسهم ٠

ان فى هذا الكتاب لسحرا ، وانى لأخشى على قرائه من سحره ، لأنه سيشدهم فى فهم الأدب الى الوراء ، ونحن نتمنى لهم أن يتقدموا خطوة الى أمام ٠

الفهـــرس

الصفحة

صدر من هذه السلسلة

الكتاب القادم :

سيد قطب د ٠ أحمد البدوى

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع ٤٥٥٢ / ١٩٩٢

الترقيم الدولى I.S.B.N. 977 — 01 — 3058 — 3

هذا الكتاب

ربما يجهل البعض ان للدكتور زكى نجيب محمود نشاطاً نقدياً وسر ذلك أن الرجل لا يعلن عن هذا النشاط وإنما يبذله فى صمت وهدوء . ولكن المتفحص لهذا النشاط يجد انه يحتل نصيباً بارزاً فى إنتاج الرجل ، ويتصل بنشاط عقلى آخر عرف به وهو نقد الفكر .

وإذا كان معظم النشاطين فكرياً نظرياً فلهما جانبهما التطبيقى ايضاً وهذا ما يتناوله الكتاب .

أما المؤلف — وهو محرر أدبى بجريدة الأهرام — فقد تناول النشاط النقدى عند زكى نجيب محمود بحرص على بيان خصائصه النظرية والتطبيقية .

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب